

ISBN 978-7-5360-9032-3

9 787536 090323 >

批准编号序号：鲁发改价格核【2020】028073　定价：9.23元

普通高中教科书

音乐

选择性必修

音乐基础理论

花城出版社

国家教材委员会专家委员会审核通过 2019

普通高中教科书



选择性必修

音乐基础理论

花城出版社

普通高中教科书



主　　编　程建平
本册主编　杨　晓

花城出版社
中国·广州

图书在版编目（CIP）数据

音乐 : 选择性必修. 音乐基础理论 / 程建平主编
. -- 广州 : 花城出版社, 2020.1
普通高中教科书
ISBN 978-7-5360-9032-3

Ⅰ. ①音… Ⅱ. ①程… Ⅲ. ①音乐课—高中—教材
Ⅳ. ①G634.951.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2020)第005619号

编写单位：花城出版社
主　　编：程建平
副 主 编：许新华　杨　健
本册主编：杨　晓

出 版 人：肖延兵
责任编辑：王永媛　钟　珺
技术编辑：薛伟民　凌春梅
责任校对：汤　迪
装帧设计：林露茜　李玉玺

书　　名　普通高中教科书 音乐：选择性必修 音乐基础理论
PUTONG GAOZHONG JIAOKESHU YINYUE：XUANZEXING BIXIU YINYUEJICHU LILUN
出版发行　花城出版社
（广州市环市东路水荫路 11 号）
经　　销　全国新华书店
印　　刷　山东沂水沂河印刷有限公司
（山东省沂水县振兴路 1 号）
开　　本　889 毫米×1194 毫米　16 开
印　　张　8
字　　数　154,000 字
版　　次　2020 年 1 月第 1 版　2020 年 1 月第 1 次印刷
定　　价　9.23 元
批准编序号　鲁发改价格核［2020］028073

如发现印装质量问题，请与我社（020－37592313）联系调换。

前　言

音乐基础理论，作为普通高中音乐教科书选择性必修课程之一，既是学习音乐的基础课程，也是普通高校音乐专业招生考试科目之一。本课程旨在梳理、巩固、深化学生在其他相关模块学习中获得的音乐基础理论知识，提高学生音乐学习的认知能力和理解能力，进而开阔其音乐文化视野，促进音乐学科核心素养的培育及达成。

本课程内容包括基本乐理和音乐学常识。其中，基本乐理主要包括记谱法、音高、节奏、节拍、音程、和弦、音阶、调式、调性、旋律等内容；音乐学常识主要包括音乐艺术的基本特征、音乐与社会生活的关系、音乐与人的情感和意志表达、音乐与民族文化传统、音乐创作与表演、音乐学各主要分支领域概要等。

根据选择性必修课程的学时及内容要求，本教材将基本乐理和音乐学常识分为两个相对独立的单元。第1~12课为基本乐理，每课内容分为“学习与掌握”“实践与练习（含解题指导和习题）”两部分，其中部分谱例做了五线谱与简谱对照；第13~18课为音乐学常识，每课内容分为“学习与掌握”“思考与探究”两部分。同时，考虑到有意报考普通高校音乐专业的高中生应试需求，本课程在附录中选编了包含音乐学常识拓展与阅读和音乐基础理论测试。

目录 mulu

第二单元　音乐学常识



第一单元

基本乐理

第 1 课　乐音体系

学习与掌握

一、音的产生

音乐是声音的艺术。声音是由物体振动产生的，它包括发音体、外力和共鸣体三个要素。例如：钢琴、小提琴、琵琶等以琴弦为振动主体的乐器，正是通过演奏者击弦、拉弦或拨弦等外力，使琴弦及共鸣体振动，产生音波并形成声音。

人耳所能听到的声音频率范围为20~20000 Hz，悦耳的乐音频率范围为40~4000 Hz。

二、音的性质

根据音的物理属性，音有高低、长短、强弱和音色四种性质。

例1–1

音的性质	决定因素	单位
高低	频率：发声体振动次数的快慢	赫兹（Hz）
长短	时值：发声持续时间的长短	拍
强弱	振幅：发声体振动幅度的大小	分贝（dB）
音色	谐波：泛音的多少及排列的次序等	

音的四种性质，在音乐表现中具有重要的意义。由于音色的不同，我们才能区分各种不同的乐器和人声；也正因为音有高有低、有长有短、有强有弱，才能创作出丰富多彩、优美动听的旋律。但其中音的高低和长短性质相对更加重要。因为一首旋律无论大声唱或小声哼，用小提琴拉或用小号吹，它的基本形象并不会有本质的改变；若将音高或长短稍加变动，音乐形象就会有不同程度的变化。因此，在演唱、演奏中，对音的高低和长短，应格外关注。

三、乐音与噪音

物体振动产生的声音可分为乐音与噪音。听起来高低明显的音，称为“乐音”；反之，听起来高低不明显的音，称为“噪音”。

乐音还可细分为“直音与腔音”。直音就是发音持续过程中音高始终不变（频率固定不变）的单个乐音，如钢琴上正常奏出来的音，古筝、二胡的空弦音；腔音就是发音持续过程中音高发生变化的单个乐音，如古筝、二胡运用演奏法使音高发生变化的按弦音。其实，噪音也有高低区别，只是听起来不明显而已。如大军鼓与小军鼓相比，大军鼓音低、小军鼓音高。在音乐活动中，如无固定音高的锣、鼓等噪音乐器，在音乐风格和音乐感染力方面，是各种乐音乐器所无法替代的。

四、乐音体系

音乐中所使用的乐音总和，称为“乐音体系”。普通钢琴一般有88个琴键，其中有52个白键，36个黑键，几乎包含了常规人声和乐器所需要的全部乐音。将乐音体系的音级按照一定的音高关系和次序排列，称为“音列”。

乐音体系中的音，称为“音级”。每个音的音名，用字母C、D、E、F、G、A、B表示；唱名用do、re、mi、fa、sol、la、si 表示。

五、基音与泛音

物体除整体振动外，还同时存在局部振动。整体振动产生的音，称为“基音”；局部振动产生的音，称为“泛音”（也称为“倍音”）。整体与局部同时振动的现象，称为“复合振动”。复合振动所产生的基音与泛音按高低次序的组合排列，称为“分音列”；不含基音，由泛音按高低次序的组合排列，称为“泛音列”。下面，以C为基音列出其分音列（包含泛音列）：

例1–2

C	c	g	c^1	e^1	g^1	$♭b^1$	c^2	d^2	e^2	$♯f^2$	g^2	$♭a^2$	$♭b^2$	b^2	c^3
基音	泛音1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

泛音在音乐表演和理论研究中，具有重要意义。弦乐器的泛音奏法、管乐器的超吹、音律的制定、和弦的构成都与泛音有关。

注：音名左上角标记的升降记号为变音记号（见第2课）；音名右上角标记的数字记号为音的分组记号。
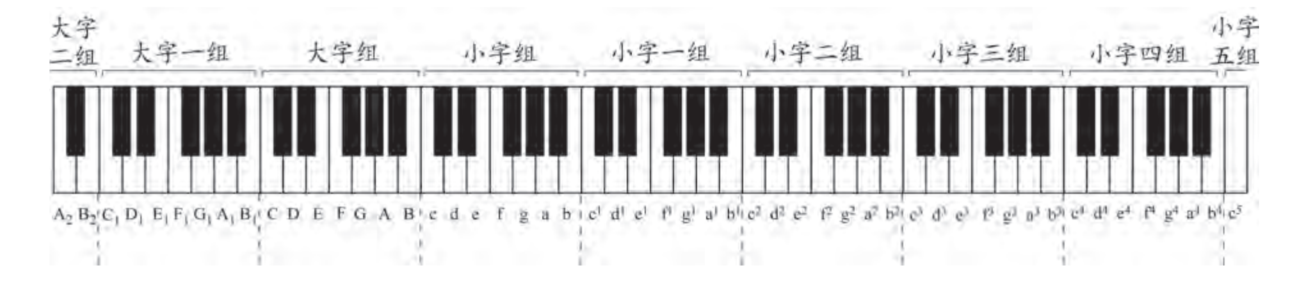
六、音域与音区

音域是指某一乐器或人声所能发出的最低音到最高音之间的声音范围。音区是指在某一乐器或人声的整个音域中，根据其音高或音色特点所划分的若干部分，每一部分称为一个音区，通常分为低音区、中音区、高音区。

七、音的分组

为了区分音名相同而音高不同的各音，就产生了音的分组。

例1–3



八、半音与全音

在乐音体系中，音高关系的最小计量单位叫作半音。
由两个相邻音级构成的半音叫自然半音：
E–F、B–C、C–♭D、♯C–D、𝄪F–♯G等。
由同一音级的两种不同形式或不相邻的两个音级间构成的半音叫变化半音：
♭D–D、C–♯C、♯B–♭D、E–♭♭G等。
两个半音之和就是全音。由两个相邻音级构成的全音叫自然全音：
C–D、♯F–♯G、♭C–♭D、♭B–C等。
由同一音级的两种不同形式或不相邻的两个音级间构成的全音叫变化全音：
♭C–♯C、C–♭♭C、♭♭B–B等、♯C–♭E、A–♭C等。

九、音律

“音律”简称“律”，是指乐音体系中各音的准确高度及音高的相互关系。确定每个音准确高度的方法，称为律制。目前，国际上通用的律制主要有十二平均律、五度相生律、纯律三种。其中，十二平均律在世界的应用最为广泛。

1. 十二平均律：将纯八度（如 c^1–c^2），分成十二个均等的部分（即半音），这种律制叫作“十二平均律”。钢琴等键盘乐器通常就是依照十二平均律来确定音高的。早在古希腊便有人提出过十二平均律，但并未加以科学的计算；我国明朝音乐家朱载堉，是世界上最早根据数学原理制定出十二平均律各音准确高度的人。

2. 五度相生律：以分音列中的第二分音与第三分音之间的音高关系，连续相生而求得各音（律）的准确音高的方法，叫作“五度相生律”。中国的五度相生律采用三分损益法产生，是世界上最早的求律方法。根据五度相生律定出的C、D、E、F、G、A、B 七个音的高低关系，与十二

平均律中的七个音，音名相同，但音的高低却不完全相同。这种音高上的差异，就是由于定律法的不同而产生的。

3. 纯律：以分音列的第二分音和第三分音之间的纯五度，再插入一个第四分音与第五分音的大三度作为求律的方法，叫作“纯律”。欧洲发现和使用纯律的历史比中国晚得多，南北朝时期，中国的琴律已广泛以七弦十三徽徽位作为定弦标准音使用，这说明纯律的律学理论在当时已经具体运用于实践。

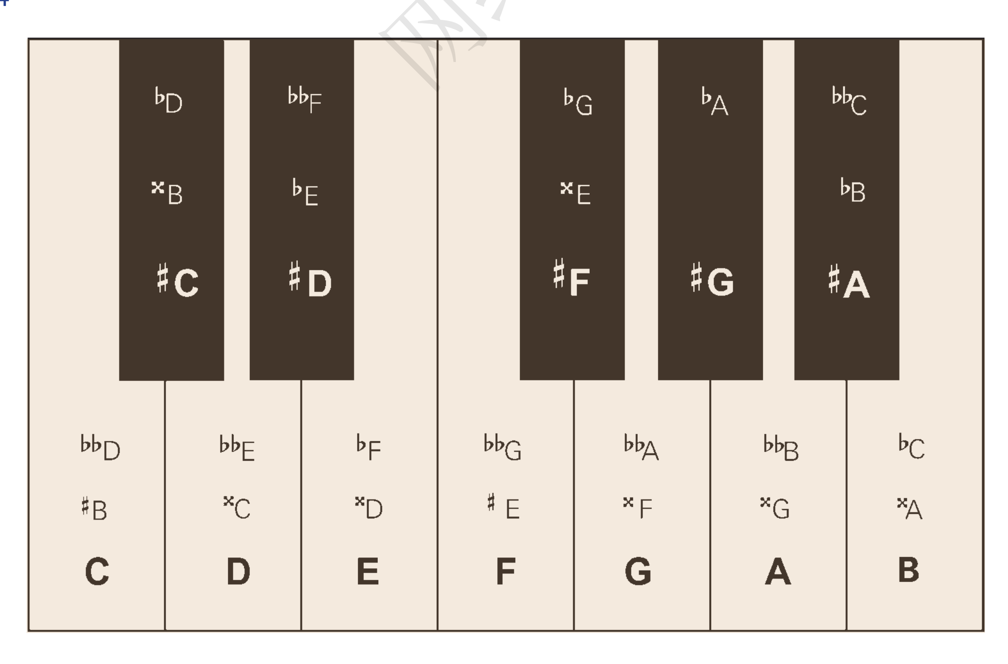
十、标准音

1834年德国斯图加特物理学家会议确定a^1为440 Hz，称为“第一国际音高”。我国轻工业部于1956年在北京召开的乐器专业会议上，规定采用第一国际音高作为中国乐器制造的标准音高。

十一、等音

音高相同，但名称、写法和意义不同的音，叫作“等音”。如C、♯B、♭♭D这三个音在钢琴上是同一琴键，音高相同（见例1–4），它们就是等音。由于只有在十二平均律下才能使得所有半音关系相同，所以十二平均律是产生等音的前提条件。

例1–4



实践与练习

一、解题指导

本课练习主要涉及相关知识点的填空、判断和选择。

二、习题

（1）填空题。

①音乐中使用的乐音的总和称为（　　　　）。

②发音体每秒钟的振动次数用频率（Hz）来表示，频率的快慢与音的高低是成正比的，即频率愈快，声音愈（　　）；发音体振动的时间与（　　）成正比，即振动持续的时间愈短，声音愈（　　）；发音体振动的幅度与（　　）成正比，即振幅愈大，声音愈（　　）。

③将乐音体系中的音级，依照音高关系和次序，由低向高或由高向低依次排列起来，叫作（　　）。

④普通钢琴共有（　　）个键，其中有（　　）个白键、（　　）个黑键。

（2）判断题（正确的打“√”，错误的打“×”）。

①普通钢琴的音域范围是“A_2–c^5”。（　　）

②普通钢琴的88个音级共分为7个音组。（　　）

③小字一组中的d^1音比小字组中的a音振动频率高。（　　）

（3）选择题。

①下列乐器属于噪音乐器的是（　　）。

A. 钢琴　　B. 大锣　　C. 笛子　　D. 古琴

②发音体的振动性质决定（　　）。

A. 音的高低　　B. 音的强弱　　C. 音的长短　　D. 音色

③物体局部振动所产生的音，称为（　　）。

A. 基音　　B. 泛音　　C. 复合振动　　D. 分音列

（4）写作题。

①写出下列半音和全音的类别。

B–♯C　　A–♭B　　F–♯F　　♯C–♭E　　D–×D

________　________　________　________　________

②写出下列各音的所有等音名称。

♭E　　B　　♯G　　♭D　　♭♭C

________　________　________　________　________

第2课　记　谱　法



学习与掌握

一、记谱法

用符号、文字、图形等记录音乐（包括高低、长短、强弱、音色以及声部组织等）的方法，叫作“记谱法”。我国目前常用的记谱法有五线谱和简谱两种。

1. 五线谱记谱法：以五条平行横线加上谱号和各种不同时值的音符、休止符为主要符号的记谱法，该记谱法直观、科学，国际通用。

2. 简谱记谱法：以阿拉伯数字（**0**、**1**、**2**、**3**、**4**、**5**、**6**、**7**，其中**0**是休止符）和短横线（增时值、减时值）为主要符号的记谱法。简谱符号通俗，是我国目前应用最为广泛的记谱法。

例2–1

五线谱与简谱的音符、休止符对照

基本音符	全音符	二分音符	四分音符	八分音符	十六分音符	三十二分音符
五线谱	𝅝	𝅗𝅥	♩	♪	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅰
简谱（以1为例）	1 - - -	1 -	1	$\underline{1}$	$\underline{\underline{1}}$	$\underline{\underline{\underline{1}}}$
休止符（五线谱）	𝄻	𝄼	𝄽	𝄾	𝄿	𝅀
休止符（简谱）	0 0 0 0	0 0	0	$\underline{0}$	$\underline{\underline{0}}$	$\underline{\underline{\underline{0}}}$

五线谱、简谱在记谱法中还采用一些增长基本音符和休止符时值的记号。记在音符（五线谱音符符头）和休止符后边的小圆点，叫作“附点”。当带有一个附点时，表示增长原有音符或休止符时值的一半；当带有两个附点时，叫作“复附点”。第二个附点表示增长第一个附点时值的一半。如：

♩. = ♩ + ♪　　　　♩.. = ♩ + ♪ + 𝅘𝅥𝅯

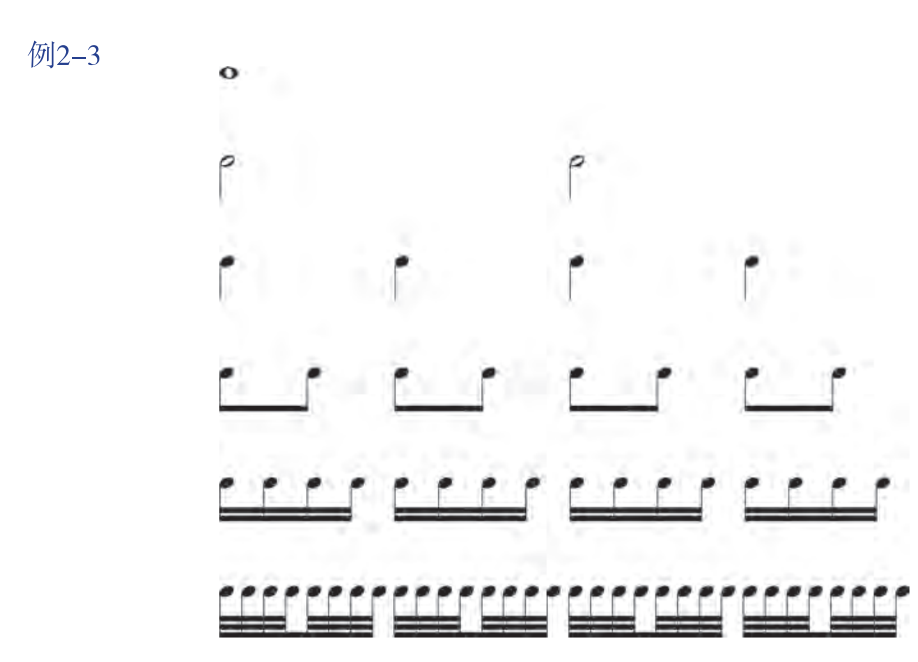
例2–2

基本音符	五线谱	简谱（以 1 为例）	休止符（五线谱）	休止符（简谱）
附点全音符	𝅝·	1 – – – – – –	𝄻·	0 0 0 0 0 0
附点二分音符	𝅗𝅥·	1 – –	𝄼·	0 0 0
附点四分音符	♩·	1·	𝄽·	0·
附点八分音符	♪·	$\underline{1}\cdot$	𝄾·	$\underline{0}\cdot$
附点十六分音符	𝅘𝅥𝅯·	$\underline{\underline{1}}\cdot$	𝄿·	$\underline{\underline{0}}\cdot$
附点三十二分音符	𝅘𝅥𝅰·	$\underline{\underline{\underline{1}}}\cdot$	𝅀·	$\underline{\underline{\underline{0}}}\cdot$
复附点全音符	𝅝··	1 – – – – – – –	𝄻··	0 0 0 0 0 0 0
复附点二分音符	𝅗𝅥··	1 – – $\underline{1}$（连音线）	𝄼··	0 0 0 $\underline{0}$
复附点四分音符	♩··	1··	𝄽··	0··

二、音的时值划分

1. 基本划分： 音符的时值是二进位，即一个基本音符只能分成均等的二部分、四部分、八部分、十六部分等。一个附点音符只能分成均等的三部分、六部分、十二部分等，这种音符的均分叫作“基本划分”（休止符的划分与之相同）。

例2–3



2. 特殊划分：除了基本划分外，基本音符或附点音符（包括休止符）还可根据需要做特殊划分。

（1）三连音：将基本音符分为均等的三部分，用来代替基本划分的两部分，简称“三代二”。

（2）五连音、六连音、七连音：将基本音符分为均等的五部分、六部分、七部分，用来代替基本划分的四部分，简称“五代四”“六代四”“七代四”。

（3）九连音：将基本音符分为均等的九部分，用来代替基本划分的八部分，简称“九代八”。

例2–4

（4）二连音：将一个附点音符分为均等的两部分，用来代替基本划分的三部分，简称“二代三”。

（5）四连音：将一个附点音符分为均等的四部分，用来代替基本划分的三部分，简称“四代三”。

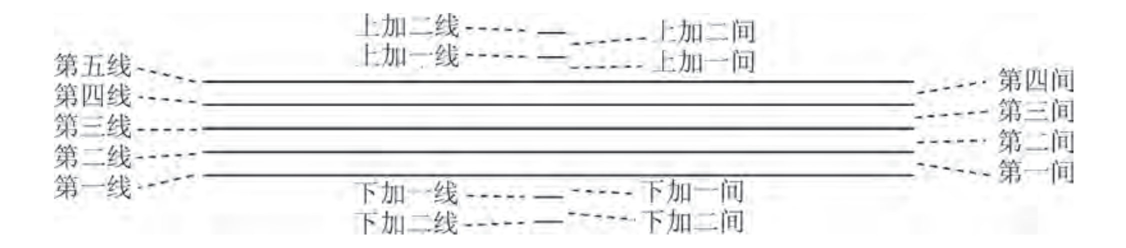
例2–5

三、音的高低记谱法

1. 五线谱的线与间：五线谱的五条线，由低到高依次叫作一线、二线、三线、四线、五线。由五条线所形成的“间”，由低到高依次叫作一间、二间、三间、四间。

为了记录更高或更低的音，在五线谱的上面或下面可以加短线，这些短线叫作“加线”。上加线一般不超过四条，下加线一般不超过三条。
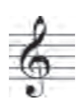
例2-6



2. 五线谱的谱号与谱表

（1）高音谱号：记在五线谱上以二线 $\mathbf{g}^1$ 为中心的谱号，也称“G谱号”。

例2-7



（2）低音谱号：记在五线谱上以四线 f 为中心的谱号，也称“F谱号”。

例2-8

（3）中音谱号：记在五线谱上以三线或四线为中心，表示以该线为 c^1 音位，称为“C谱号”（三线谱号）或“次中音谱号”。

例2-9

（4）谱表：当一首音乐作品需要用到数行五线谱时，这就需要用“括线”将数行五线谱连结起来，称为大谱表。

括线又分花括线和直括线两种。花括线为钢琴、风琴、电子琴、手风琴、竖琴、琵琶、古筝等乐器使用。直括线为合唱、合奏记谱使用。

例2-10



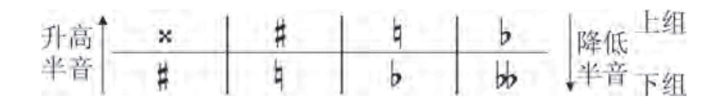
3. 简谱的音高：在简谱中，音的高低用7个阿拉伯数字（1、2、3、4、5、6、7）来表示，数字越大，音则越高；数字越小，音则越低。若表示更高的音，则在七个阿拉伯数字上面叠加小圆点，每加一个点就等于提高一个八度；若表示更低的音，则可以在七个阿拉伯数字下面叠加小圆点，每加一个点就等于降低一个八度。

四、变音记号

用来表示音级的升高（包括重升）或降低（包括重降）的记号，称为“变音记号”。变音记号有五种，即：升号（♯），降号（♭），重升号（×），重降号（♭♭）与还原号（♮）。

对已经带有变音记号的音进行再变化（升高或降低），使用变音记号可参照如下图标：


例2–11



根据变音记号在五线谱中所起的不同作用，可分为“调号”和“临时变音记号”两种。
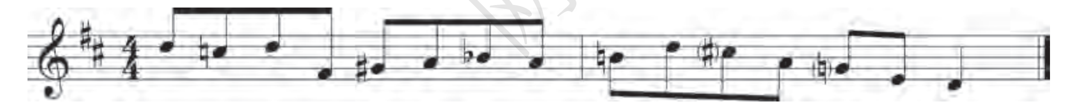
1. 调号：集中标记在五线谱谱号后面的变音记号；简谱则标记在曲首（左上角位置）。

例2–12



2. 临时变音记号：记在音符符头前面的变音记号。临时升降记号只在本小节内生效。但在实际乐谱中，跨小节以后常常用还原记号“♮”加以提醒。在简谱中，变音记号多以“临时变音记号”出现，而重升号、重降号则相对少用。

例2–13



五、写谱规范

1. 五线谱的写谱规范：当一行五线谱只记写一个声部时，应遵循以下规则：
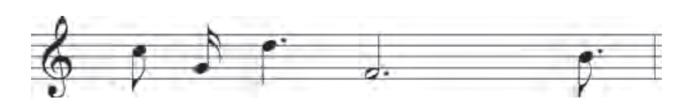
（1）符头的大小一般相当于一个间的宽度，符杆的长度一般相当于三个间的宽度。符头在第三线以上时，符杆朝下，并记写在符头的左边；符头在第三线以下时，符杆朝上，并记写在符头的右边；符头在第三线上时，符杆朝上、朝下均可。

例2–14



（2）符尾总是记写在符杆的右边，并向符杆方向稍有内卷，其长度不超过符头；附点总是记写在符头右边的间内，若符头在线上时，则记写在符头上方的间内。

例2–15
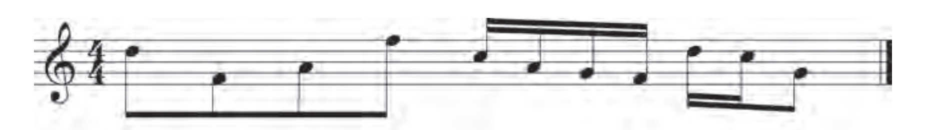


（3）休止符一般记写在第三线或靠近第三线的地方。但全休止符记写在第四线下方。

例2–16



（4）若把几个时值相等或不相等的音按单位拍组合起来时，它们的共同符尾要连接起来，此时符杆的长短、朝向及符尾的写法不遵照上面的规则。符杆的朝向应依据多数符头或离第三线较远的符头选择。

例2–17



（5）在一行五线谱上记写音符时值不同的两个声部，高声部符杆一律朝上，低声部符杆一律朝下。个别声部有休止符时，休止符可记在五线谱的边缘。

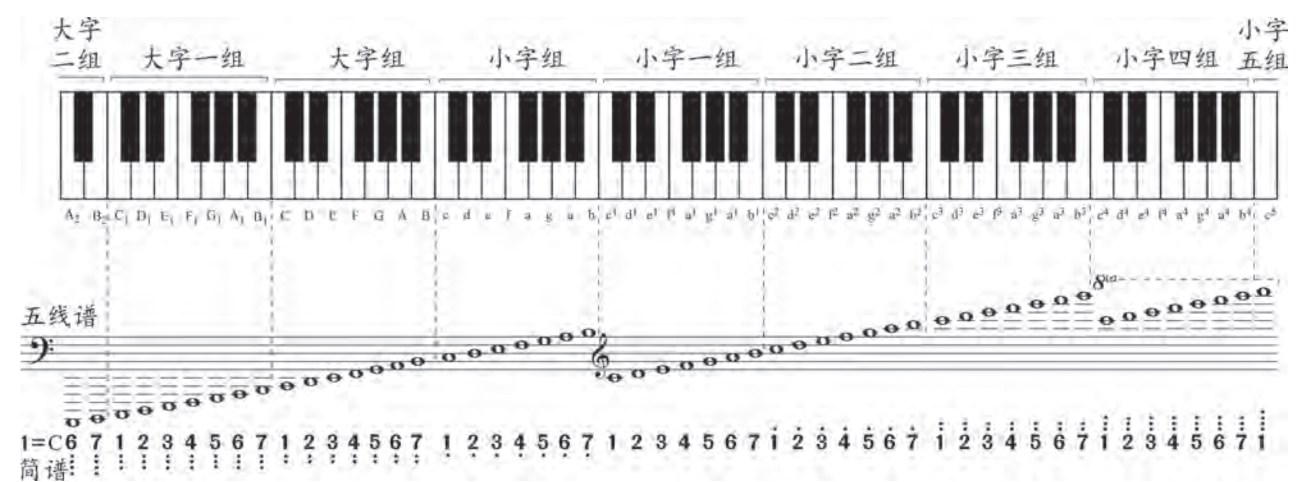
例2–18



2. 简谱的写谱规范： 由于简谱主要是以阿拉伯数字（0、1、2、3、4、5、6、7）作为休止符和音符的基本符号，再辅之以音符上方或下方的加点（高八度或低八度）；音符、休止符下方的加线（减时线）；音符后方的加线（增时线，休止符不用增时线）作为补充，因此，写谱清晰明了即可。

例2–19

音名在键盘、五线谱、简谱上的音位对照表





实践与练习

一、解题指导

例题：用一个音符代替下列连音的时值。



解题分析：根据五连音“五代四”的划分关系得出：



二、习题

（1）用一个音符来代表下列各组音符。
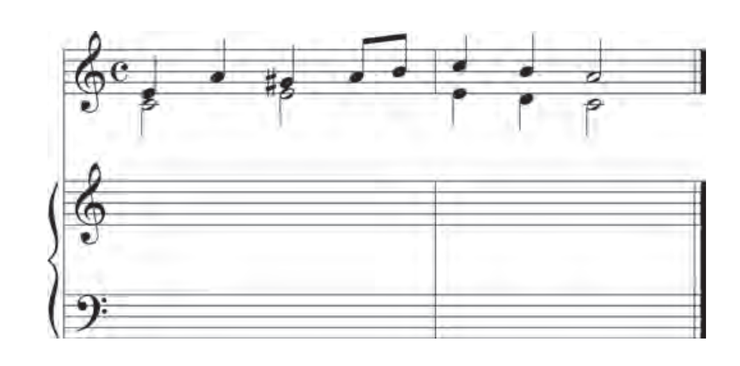
① =　　② =　　③ =

④ =　　⑤ =　　⑥ =

⑦ =　　⑧ =

⑨ =　　⑩ =

（2）将下列二声部分声部写在两行联合谱表上。



第 3 课　节奏与节拍

学习与掌握

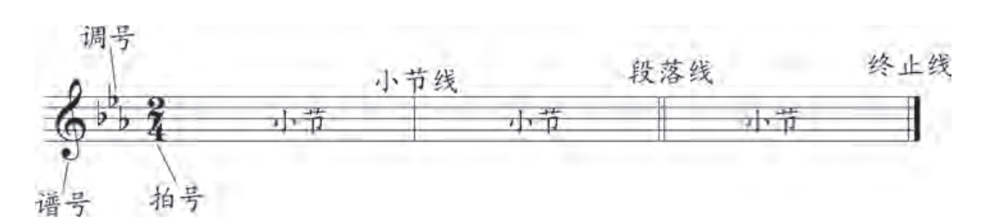
一、节奏与节拍

“节奏”是指音在交替进行过程中形成的长短时值关系。在有强有弱的相同时间片段，按照一定的次序循环重复，称之为“节拍”。节奏与节拍在音乐中永远是相互交织、同时并存的，并以音的长短、强弱及其相互关系的固定性和准确性组织音乐。从表现意义来说，同样的一组音，如改变其节奏与节拍，沉思的音乐可以变为欢快的，而雄壮的音乐也可以变为诙谐的。

二、拍子与拍号

以某种时值的音符（如四分音符、八分音符等）表示节拍的单位，叫作“拍”。将“拍”按照一定的强弱规律组织起来，叫作“拍子”。一个强拍到另一个强拍之间的部分，称为“小节”。

例3-1



“拍”是组成小节的基本单位。小节是计算乐句、乐段和整首乐曲长度的常用单位。

用以表示不同拍子的符号，称为“拍号”。拍号的外形借用了数学的分数形式，如：$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{8}$等。它的含义是：

$$\frac{\text{每小节的拍数（横线上的数字含义）}}{\text{以何种音符为一拍（横线下的数字含义）}}$$

$\frac{2}{4}$即表明以四分音符为一拍，每小节二拍。

$\frac{3}{8}$即表明以八分音符为一拍，每小节三拍。

拍号的读法：$\frac{2}{4}$即四二拍子，$\frac{3}{8}$即八三拍子，不读成四分之二拍、八分之三拍，以此区别于数学中的分数名称。

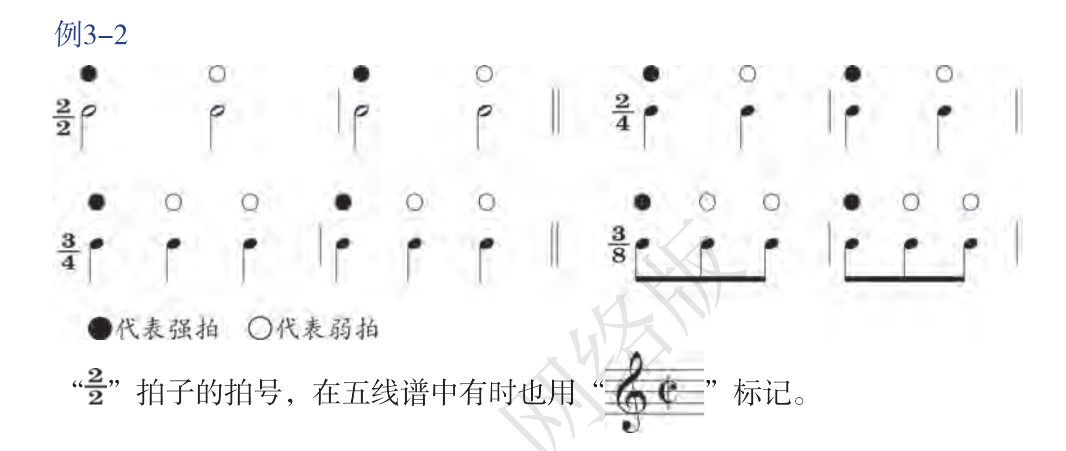
在不改变拍号的情况下，五线谱的拍号标记在每首乐曲的第一行谱号、调号的后面（如例3–1）。横线下的数字写在第三线下（一、二间内），横线上的数字写在第三线上（三、四间内），不必另加横线。简谱则完全用分数形式标记在每首乐曲开始处（左上角位置）调号的后面，如：1=D $\frac{2}{4}$。

三、常用拍子类型

由于单位拍的数目、强弱层次、先后次序的不同，拍子被分为：单拍子、复拍子、混合拍子、变换拍子、交错拍子、散拍子、一拍子等类型。

1. 单拍子：每小节的单位拍数为两拍或三拍的拍子，叫作“单拍子”。常见的单拍子有二拍子、三拍子。

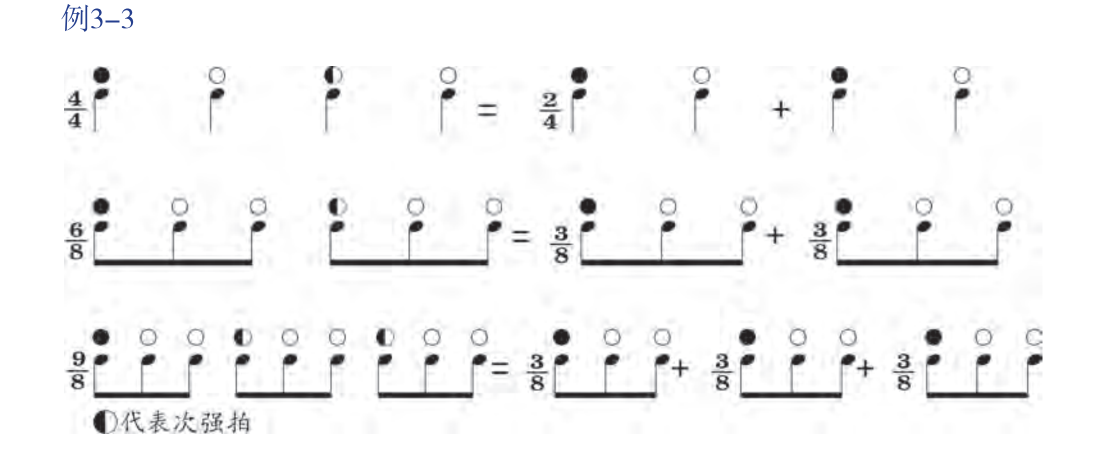
例3–2



“$\frac{2}{2}$”拍子的拍号，在五线谱中有时也用“𝄵”标记。

2. 复拍子：一小节内由相同的单拍子结合在一起构成的拍子，叫作“复拍子”。复拍子与单拍子不同之处，在于增加了次强拍。常见的复拍子有：

例3–3

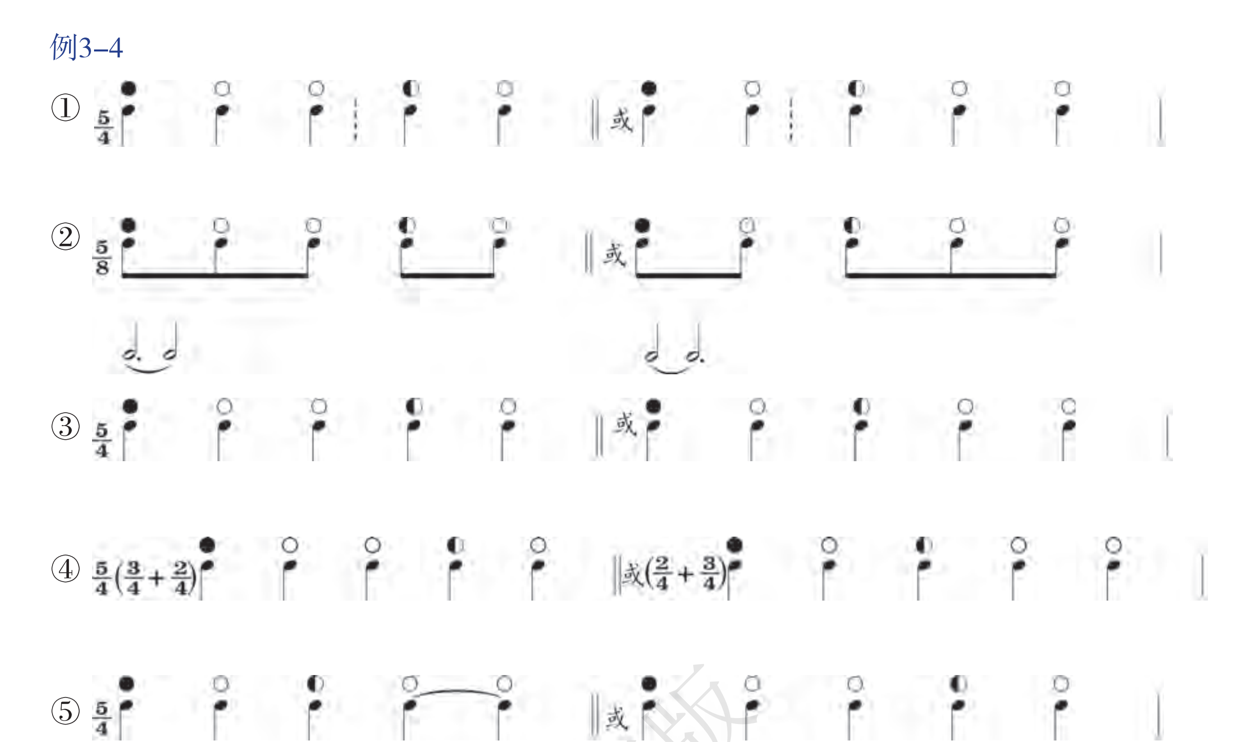


3. 混合拍子：小节内由不同的单拍子（二拍子和三拍子）结合在一起构成的拍子，叫作“混合拍子”。同一种混合拍子，如果单拍子结合的次序不同，其强弱拍的次序也必然不同。

混合拍子的不同强弱次序，用下列方式标记：

（1）用虚线。
（2）用连线连接音符，记在拍号的上方。
（3）在拍号的后面用括号括住。

例3–4



4. 变换拍子：在音乐中，各种拍子（包括单拍子、复拍子、混合拍子）交替出现，叫作“变换拍子”。其中的“交替出现”，可以是同单位拍的，也可以是不同单位拍的，如$\frac{3}{4}$拍换$\frac{4}{4}$拍或$\frac{4}{4}$拍换$\frac{6}{8}$拍等。变换拍子的拍号可以在乐曲开始一并依次标出，也可以临时在变换的地方分别标出。

例3–5



5. 自由拍子（散拍子）：拍子的强弱位置和音符时值不明显、不固定，一切由表演者根据音乐的需要自由处理，称为“自由拍子”，或称为“散拍子”。散拍子的标记是“散”字开头的三划“サ”。

例3–6



在中国戏曲音乐中有一种“紧打慢唱”的散板形式，唱腔是自由式的，而板法却是非自由式的，表面不受节拍控制，实际却受节拍严格控制，这是我国戏曲音乐中“散板”的一种特殊表现。

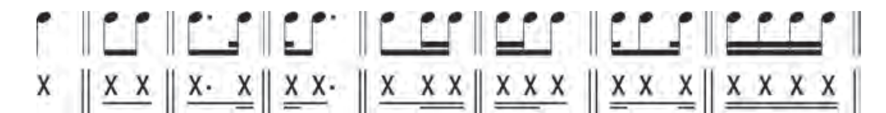
四、板眼

中国戏曲音乐中的节拍，每小节中最强的拍子叫“板”，其余的拍子叫“眼”。板眼的结构形式类型通常称为“板式”。常见的板式主要有一板一眼（二拍子）、一板三眼（四拍子）、有板无眼（一拍子）、散板等。板和眼与拍和节有着密切的联系，板眼还同时兼有速度的含义。

五、常见节奏型

在乐曲中具有典型意义的音值序列叫作“节奏型”。

例3–7
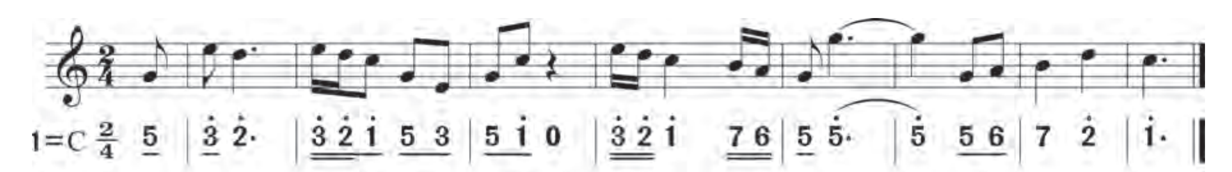


以上是典型的常用节奏型，其他复杂的节奏都是在此基础上演变而成的。

六、弱起节奏与不完全小节

从弱拍开始的节奏，叫作“弱起节奏”。由于这种弱起节奏的时值通常不足完全小节的拍数，因此也称为“不完全小节”。不完全小节欠缺的拍数由乐曲最后一小节补足，头尾两小节的拍数之和等于完全小节的拍数。计算小节应从完全小节开始，结尾小节与开始小节合计为一小节。

例3–8

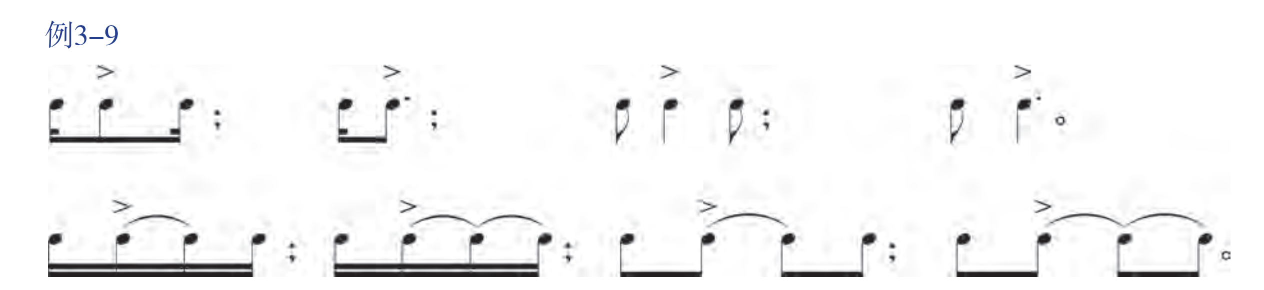


注：第1小节为不完全小节，它与结尾1小节合计完整的1小节。

七、切分音

一个音由弱拍或强拍的弱位（单位拍中第一个音称为强位，其他音均称为弱位）延续到下一强拍或强位，这个音称为“切分音”。包含切分音的节奏，叫作“切分节奏”。

例3–9



八、音值组合法

1. 音值组合法：指将小节内各种时值的音符，按照拍子的结构特点进行组合，其目的是为了视谱划拍明确。基本方法如下：

（1）$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$拍子各单位之间彼此分开。小节中有几个单位拍就划分几个音群，同一音群中的共同符尾相连。$\frac{3}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{9}{8}$、$\frac{12}{8}$则依次先将小节内的每三拍组合为一个音群，然后再对音群进行音值组合。

例3–10

（2）整小节音值能合并为一个音符的，可不按照单位拍划分音群，但为了区别 $\frac{6}{8}$ 拍和 $\frac{3}{4}$ 拍，$\frac{6}{8}$ 拍可写成♩. ♩. 。

例3–11



（3）休止符的组合法跟音符一样（除切分节奏中的切分音以外）。但需要提醒的是，休止符不用连线。

例3–12

（4）附点音符一般不遵守“单位拍应彼此分开”的原则。但位于弱拍或拍中弱位且延至次一强拍的附点音符，则为了单位拍的清楚划分，应用连线改记。如：不用 $\frac{2}{4}$ 而用 ，不用 $\frac{4}{4}$ 而用 。

（5）连线表示同音相连，同一音群中的连线把它们连起来。如：$\frac{2}{4}$ 应写作 ；$\frac{2}{4}$ 应写作 。

（6）同一音群中分开写的休止符应给予合并；反之，超过一个音群的休止符，应分开记写。如：$\frac{2}{4}$ 应写 ；$\frac{2}{4}$ 应写 。

（7）在音值组合中，所有拍子整小节的休止都用全休止符标记。

例3–13



2. 在常见的切分节奏中，音符与休止符的正确写法

例3–14

$\frac{2}{4}$ 拍、$\frac{3}{4}$ 拍、$\frac{4}{4}$ 拍的正误写法

音符的正确写法	休止符的错误写法	休止符的正确写法

例3–15

$\frac{3}{8}$ 拍、$\frac{6}{8}$ 拍、$\frac{9}{8}$ 拍的正误写法

音符的正确写法	休止符的错误写法	休止符的正确写法

实践与练习

一、解题指导

例题1：根据音值组合法改错（有小节线）。



解题分析：

（1）将小节内的音符、休止符按单位拍划分音群，同一音群中有共同符尾的音符，将共同符尾连接起来。



（2）最后一小节按附点音符简化合并。



例题2：根据音值组合法改错（无小节线）。



解题分析：

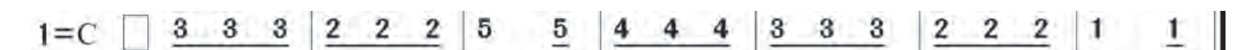
（1）根据第一小节“长音强、短音弱”的一般规律，此题的第三个附点音符应为第一完全小节的强拍音，开始的两个八分音应属于弱起小节的音。

（2）根据拍号和已知音符时值依次划分小节，按单位拍进行音值组合。



二、习题

（1）写出以下旋律的拍号。



（2）将下列旋律改成$\frac{3}{8}$拍记谱（音符时值不变）。



（3）改正下列错误的音值组合。



（4）给下列旋律划分小节线，并正确组合。



第 4 课　音　　程



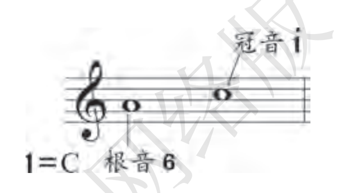
学习与掌握

一、音程

两个音之间的音高关系，称为“音程”。音程按音响前后关系，可分为两类。

1. 旋律音程：依次先后发声的音程，叫作“旋律音程”。其中，较高的音称为冠音，较低的音称为根音。
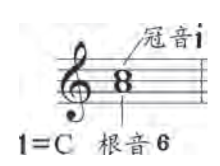
例4–1



注：为方便学生识别音高，特做五线谱与简谱辅助对照。

2. 和声音程：同时发声的音程，叫作“和声音程”。其中，较高的音称为冠音，较低的音称为根音。

例4–2



二、音程的度数与音数

1. 音程的度数：指音程所包括的基本音名、唱名的数目或根音、冠音所占五线谱的线与间的数目。变音记号不影响音程的度数，且度数通常用“度”作为单位来标记。

2. 音程的音数：指音程所包含的半音（全音）数。音数通常用数学的分数式标记（$\frac{1}{2}$表示半音，整数表示全音）。

音程名称通常用“大、小、纯、增、减”等限饰词辅助说明。根据以上原则，我们将一至八度音程的度数、音数、名称列示如下（音程名称统一用文字标记）：

例4-3

音程的名称、度数和音数
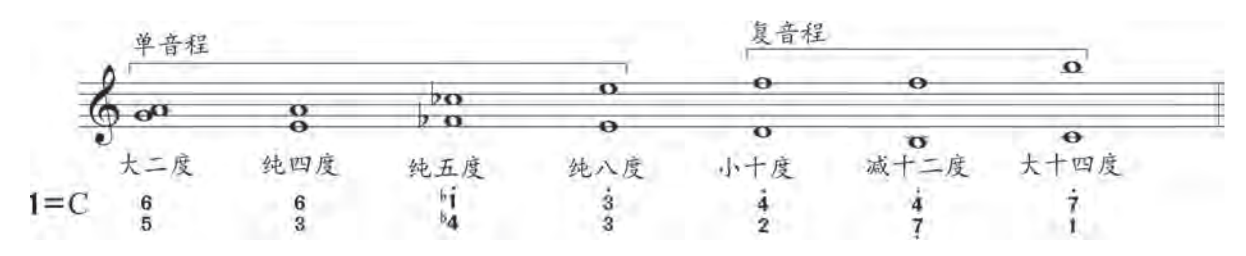
	名称	举例	度数	音数（全音）
音程	纯一度	1 1	1	0
	小二度	♭2 1	2	$\frac{1}{2}$
	大二度	2 1	2	1
	小三度	♭3 1	3	$1\frac{1}{2}$
	大三度	3 1	3	2
	纯四度	4 1	4	$2\frac{1}{2}$
	增四度	7 4	4	3
	纯五度	5 1	5	$3\frac{1}{2}$
	减五度	4 7	5	3
	小六度	♭6 1	6	4
	大六度	6 1	6	$4\frac{1}{2}$
	小七度	♭7 1	7	5
	大七度	7 1	7	$5\frac{1}{2}$
	纯八度	i 1	8	6

三、单音程与复音程

度数在八度以内（包括八度）的音程，叫作“单音程”。度数超过八度的音程，叫作“复音程”。

复音程的名称，根据超过八度的单音程的度数和音数来确定。如：超过八度的小三度，结合其复音程的度数，即为小十度。

例4–4
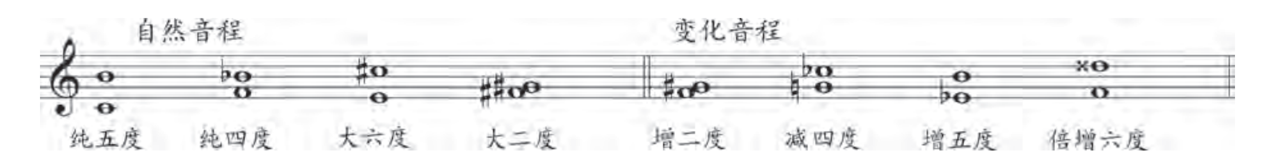


四、自然音程与变化音程

所有的纯音程、大音程、小音程以及增四度音程、减五度音程，统称为“自然音程”。除此之外的增音程、减音程、倍增音程和倍减音程等，均属于“变化音程”。

特别提醒：不带变音记号的音程肯定是自然音程，但带有变音记号的音程也不一定是变化音程，要根据其性质决定。

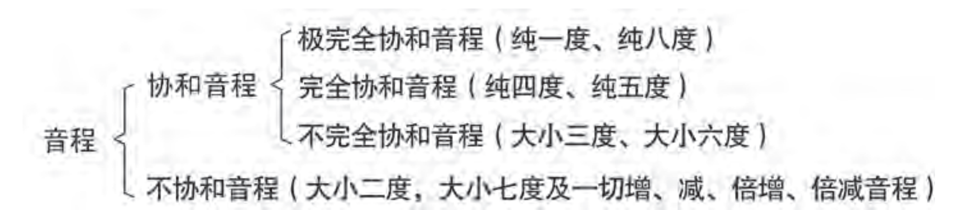
例4–5



五、协和音程与不协和音程

根据音程的听觉感受，音程被分为协和音程与不协和音程两大类。听起来悦耳、融合的音程，叫作“协和音程”；反之，叫作“不协和音程”。
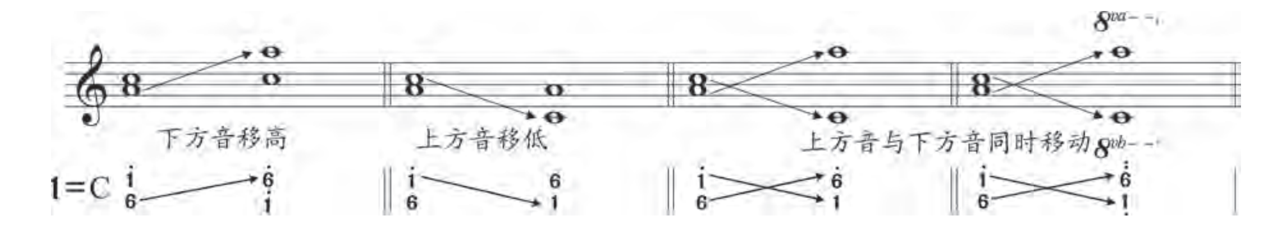
例4–6



六、音程的转位

音程的根音与冠音相互调换位置，叫作“音程转位”。音程转位可以在一个八度之内进行，也可以超过八度。

例4-7

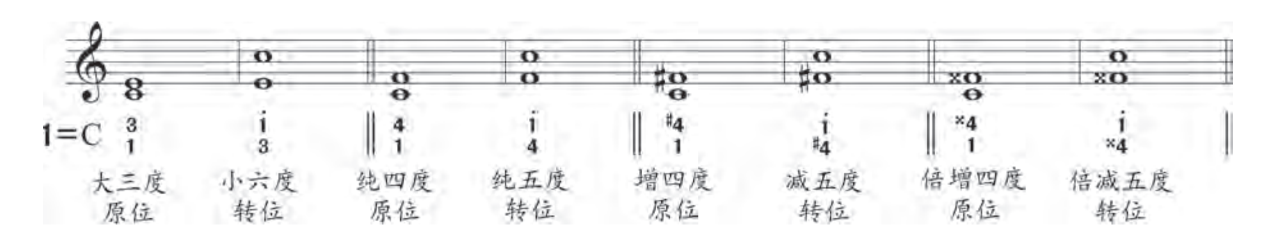


音程转位的规律：

例4-8



例4-9
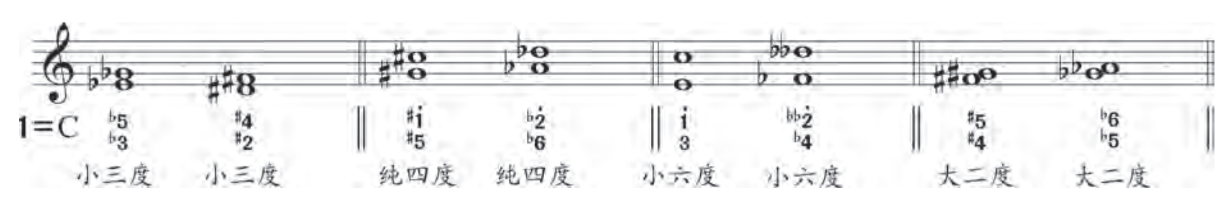


七、等音程

两个音高相同，但记谱和意义不同的音程，叫作“等音程”。
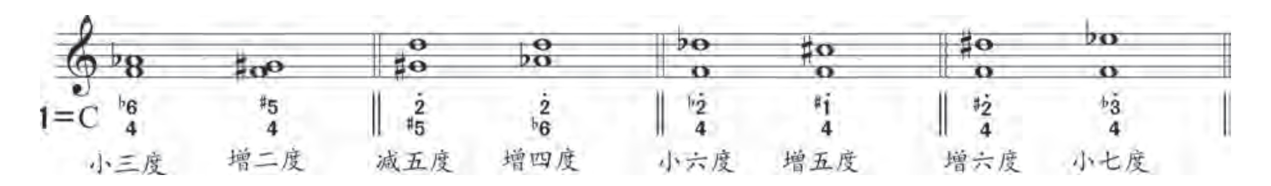
1. 度数相同的等音程

例4-10



2. 度数不同的等音程

例4–11



注意：只是名称相同，而音高不同的音程，不是等音程。如**1–5**与**2–6**，虽同是纯五度音程，但不是等音程。

八、音程的构成与识别

1. 基本音级构成的音程：在基本音级中，相同音构成的一度为纯一度；相同音构成的八度为纯八度；二度音程中，除**3–4**和**7–1̇**为小二度外，其他的为大二度；三度音程中，包含有**3–4**或**7–1̇**在内的为小三度外，其他的为大三度；四度音程中，除**4–7**为增四度外，其他的为纯四度；五度音程中，除**7̣–4**为减五度外，其他的为纯五度；六度音程中，包含有**3–4**或**7–1̇**在内的为小六度外，其他的为大六度；七度音程中，除**1–7**和**4–3̇**为大七度外，其他的为小七度。

2. 音程音数口决：一四五八没“大小”，二三六七没有“纯”。

3. 音程限饰词相互关系

例4–12

纯音程

倍减音程←→减音程←→<　　　　>←→增音程←→倍增音程

小音程←→大音程

增加半音 →

减少半音 ←

4. 变音记号在音程中的变化规律

（1）“♯”根音或“♭”冠音＝减少半音。

（2）“♯”冠音或“♭”根音＝增加半音。

（3）同时“♯”根音和“♭”冠音＝减少两个半音（一个全音）。

（4）同时“♯”冠音和“♭”根音＝增加两个半音（一个全音）。

实践与练习

一、解题指导
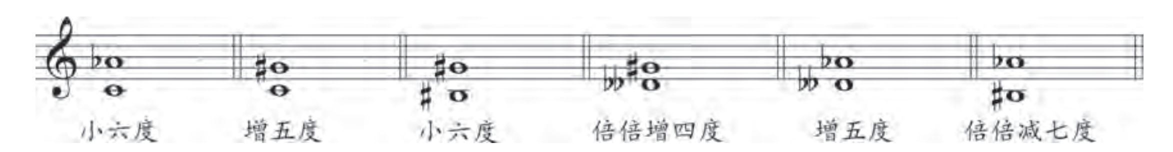
例题1：以下列音为根音构成指定的旋律音程，并写出其所有的等音程。
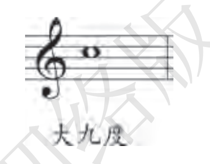


解题分析：

（1）根据指定音程的度数、音数判断冠音。

（2）根据已知根音和冠音的等音关系，判断该音程的所有等音程。



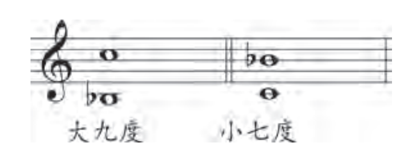
例题2：以下列音为冠音构成指定的和声音程，并进行转位。



解题分析：
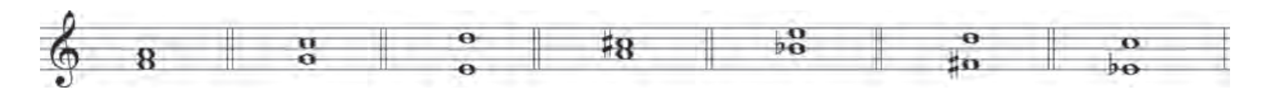
（1）根据指定音程（超过八度的增二度）的度数、音数判断根音。

（2）根据复音程的特点，将增九度音程的根音升高八度、冠音降低八度，实现音程转位。
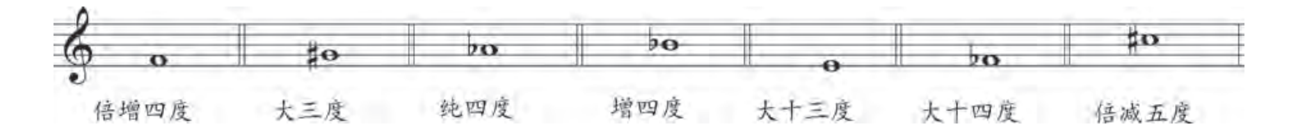


二、习题

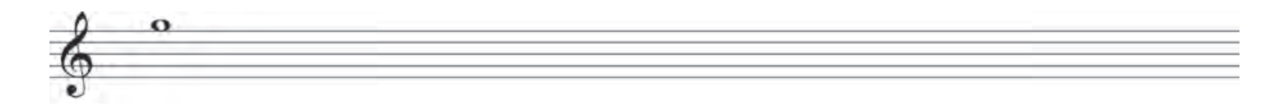
（1）写出下列音程的名称。



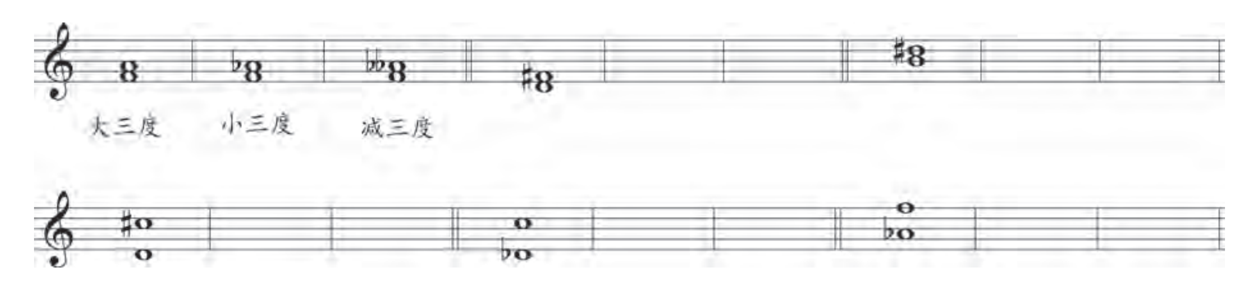
（2）以下列各音为根音构成指定音程。并将其中的变化音程转位，写出转位后的音程名称。
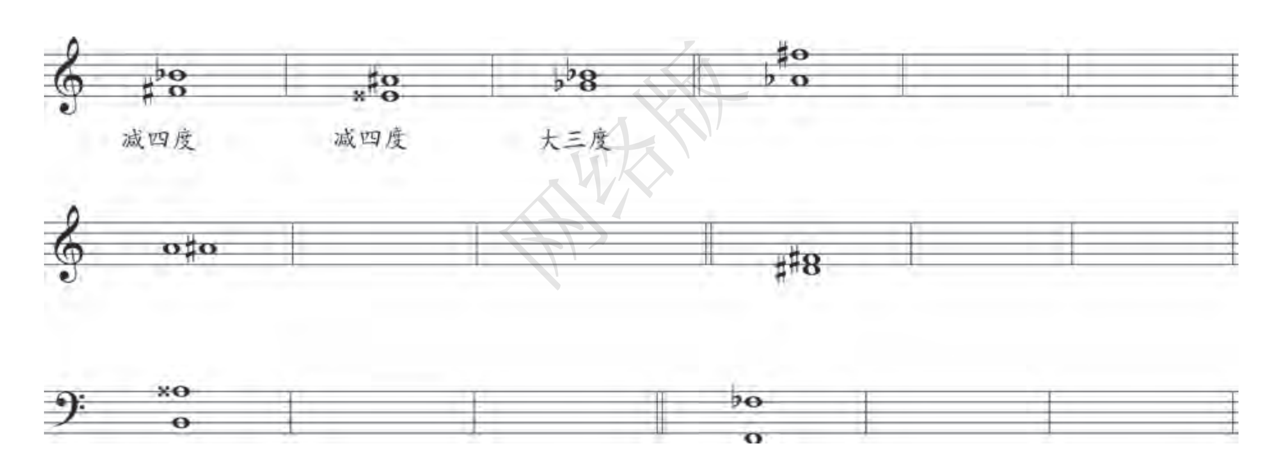


（3）以g^2为冠音构成所有八度内的自然音程，标记音程的性质，并写出各音程的协和程度。



（4）将下列音程改为小音程、减音程（只改变冠音），并标出音程名称。



（5）写出下列音程的等音程（度数相同与不相同的各写一个），并标出名称。



第 5 课　和　弦



学习与掌握

一、三和弦
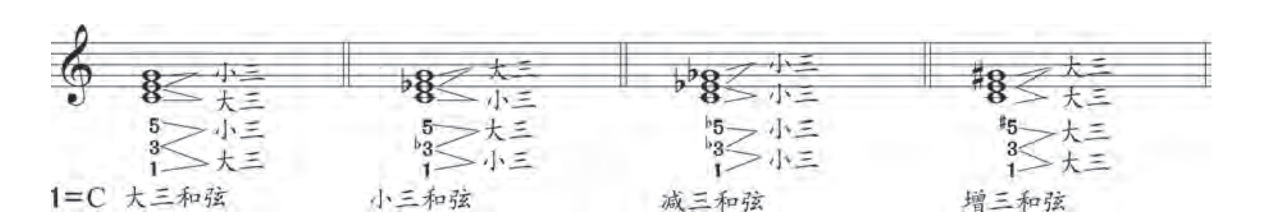
按照三度音程关系叠置起来的三个乐音所构成的和弦，叫作“三和弦”。这三个音由低到高，分别称为根音、三音、五音。

例5–1



三和弦有四种：大三和弦，小三和弦，减三和弦，增三和弦（本课的和弦名称统一用文字标记）。

例5–2

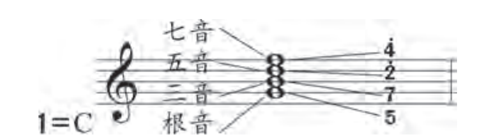


由于大三和弦和小三和弦的构成音程都是协和音程，所以这两种三和弦都是协和三和弦。增三和弦因为含有不协和音程增五度，减三和弦含有不协和音程减五度，所以是不协和三和弦。从和弦的色彩来看，大三和弦比较明亮，小三和弦比较暗淡，增三和弦具有向外扩张的特性，减三和弦具有向内紧缩的特性。

二、七和弦
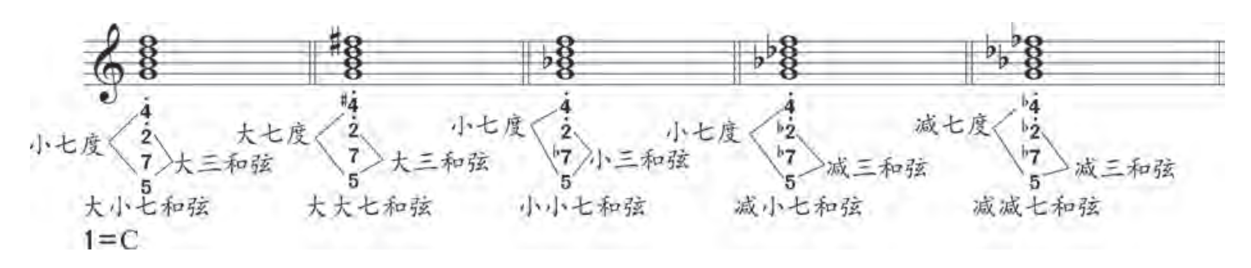
由四个音按三度关系叠置而成的和弦，叫作“七和弦”。这四个音由低到高，分别称为根音、三音、五音、七音。

例5–3



常用的七和弦有：大小七和弦、大大七和弦（简称大七和弦）、小小七和弦（简称小七和弦）、减小七和弦（也称半减七和弦）、减减七和弦（简称减七和弦）。

例5–4



因为七和弦都包含不协和音程，所以七和弦都是不协和和弦，并具有尖锐、紧张的特点。

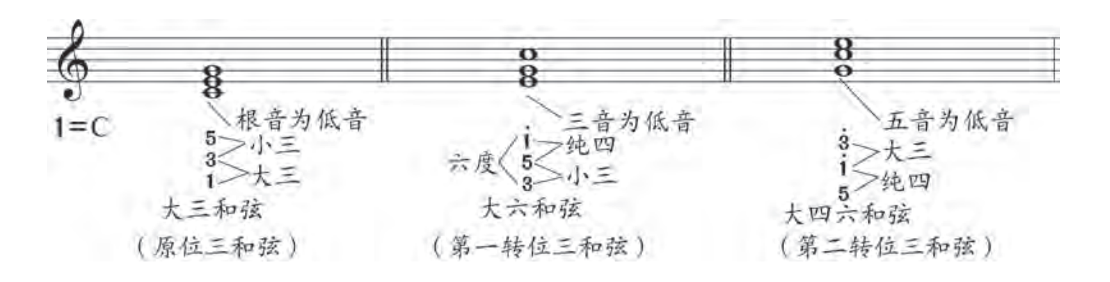
三、原位和弦与转位和弦

以和弦的根音为低音的和弦，叫作“原位和弦”。

以和弦的三音、五音、七音为低音的和弦，叫作“转位和弦”。
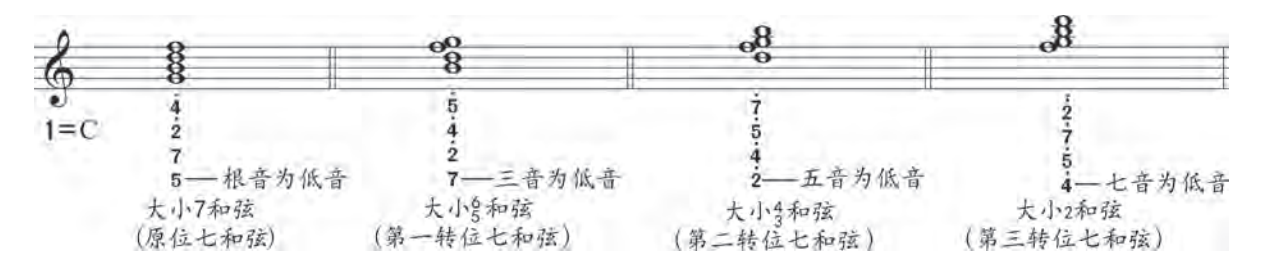
三和弦除了以根音为低音的原位三和弦外，还有以三音为低音的第一转位和以五音为低音的第二转位。由于三和弦第一转位的根音与低音（即三音）相距六度，故又称“六和弦”，简化标记为“6”；三和弦第二转位的根音与低音（即五音）、三音与低音分别相距四度和六度，故又称为“四六和弦”，简化标记为“$^{6}_{4}$”。

例5–5



七和弦除以根音为低音的原位三和弦外，还有以三音为低音的第一转位、以五音为低音的第二转位和以七音为低音的第三转位。由于七和弦第一转位的七音与低音（即三音）、根音与低音分别相距五度和六度，故又称为“五六和弦”，简化标记为“$^{6}_{5}$”；七和弦第二转位的七音与低音（即五音）、根音与低音分别相距三度和四度，故又称为“三四和弦”，简化标记“$^{4}_{3}$”；七和弦的第三转位的根音与低音（即七音）相距二度，故又称为“二和弦”，简化标记“2”。

例5–6
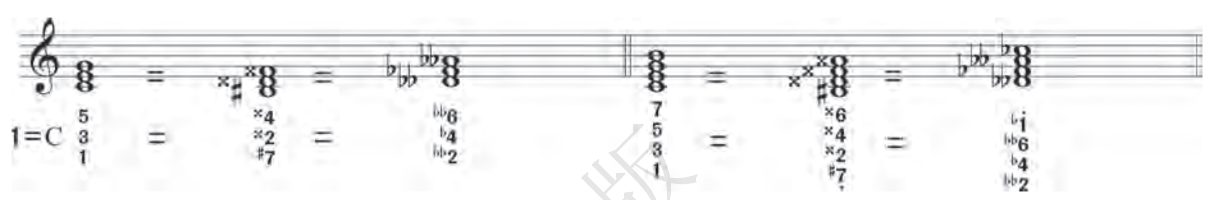


四、等和弦

两个音高相同，但记谱和意义不同的和弦，叫作“等和弦”。

等和弦可分为结构相同和结构不相同两种。
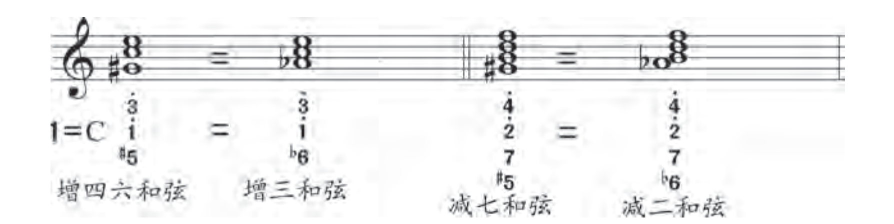
1. 结构相同的等和弦：和弦中的音不因为等音变换而改变和弦的结构。

例5–7



2. 结构不同的等和弦：和弦中的音由于等音变换而使和弦结构不同。在本课介绍的和弦中，结构不同的等和弦有增三和弦、减七和弦。
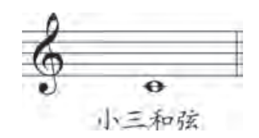
例5–8
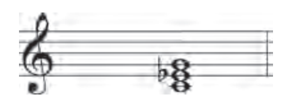


实践与练习

一、解题指导

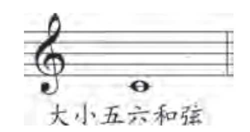
例题1：以下列音为根音构成指定和弦。



解题分析：根据已知根音的小三和弦结构，明确三音、五音。
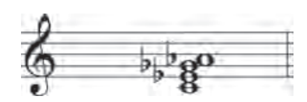


例题2：以下列音为低音构成指定和弦。
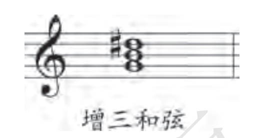


解题分析：

（1）根据指定和弦的名称，判断出指定低音是该和弦的三音。

（2）根据大小五六和弦的结构，判断出该和弦的根音、五音、七音。



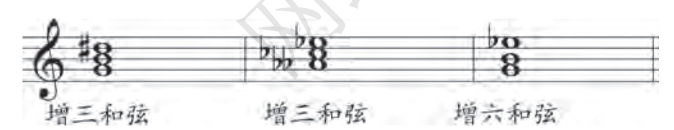
例题3：写出与下列和弦结构相同和不同的等和弦（各写一个）。



解题分析：

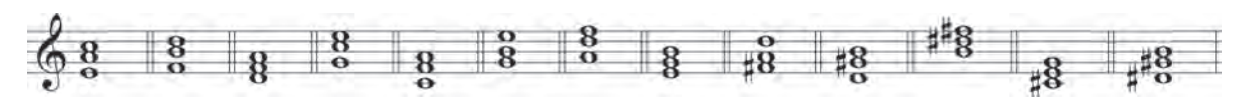
（1）将和弦的每个音向上方二度做等音变化，即得出结构相同的等和弦。

（2）选择原和弦的一个音作等音变化，即可得出结构不同的等和弦。
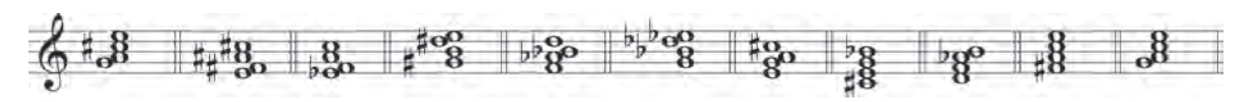


二、习题

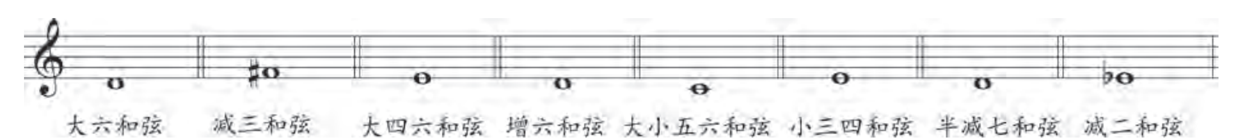
（1）标记下列三和弦的名称。
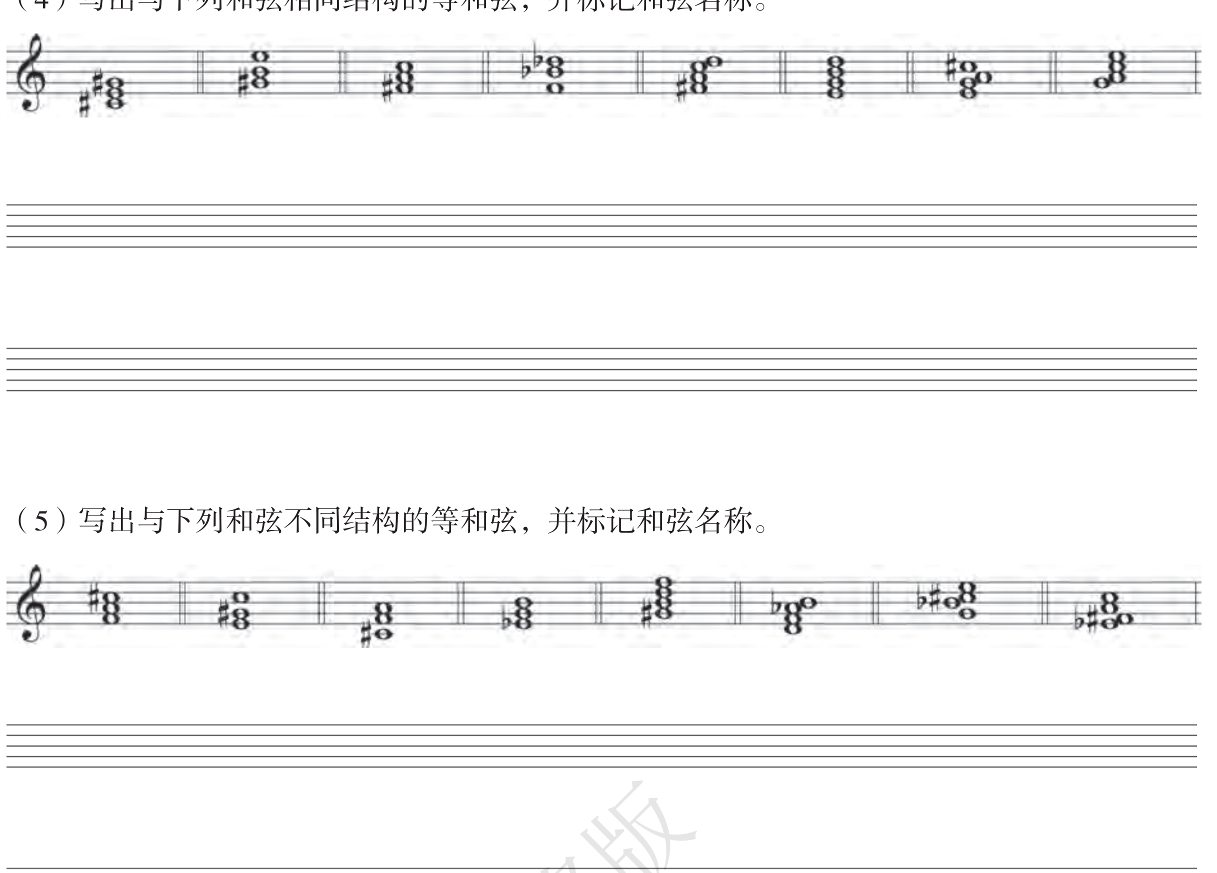


（2）标记下列七和弦的名称。



（3）以下列各音为低音，分别构成指定的三和弦。



（4）写出与下列和弦相同结构的等和弦，并标记和弦名称。



（5）写出与下列和弦不同结构的等和弦，并标记和弦名称。

第6课　调及调关系

学习与掌握

一、调式

几个乐音（一般不超过七个）按照一定的关系（音高关系与稳定性）组合起来，并以某一音（主音）为中心，这个组合体系叫作“调式”。
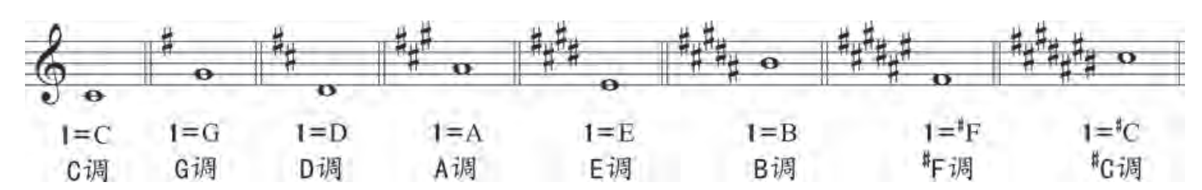
本课主要介绍大、小调式（简称“大小调”）和中国民族五声性调式（简称“五声性调式”）。大调的主音音名用大写英文字母标记，小调的主音音名用小写英文字母标记；五声性调式中宫调、徵调的主音音名用大写英文字母标记，商调、角调、羽调的主音音名用小写英文字母标记。

二、调

调式主音的音高位置，叫作“调”。调的记号，叫作“调号”。
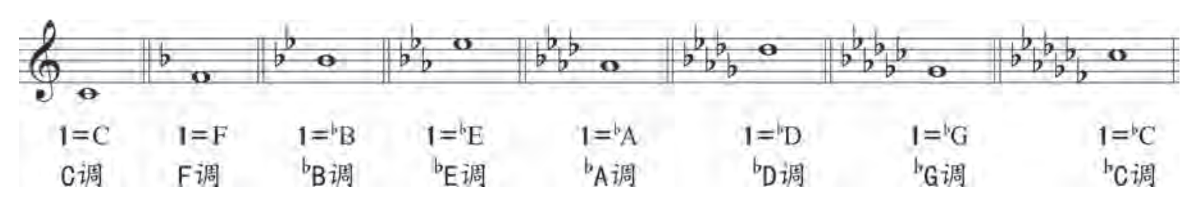
由C调开始，向上按纯五度连续相生，依次可以得到G调、D调、A调、E调、B调、♯F调、♯C调，由此构成“升号调”。并且从G调的调号♯F标记开始，每产生一个新调，其调号也按纯五度关系向上（或按纯四度向下）增加一个升号。

例6–1



由C调开始，向下按纯五度关系连续相生，依次可以得到F调、♭B调、♭E调、♭A调、♭D调、♭G调、♭C调，由此构成“降号调”。并且从F调的调号♭B标记开始，每产生一个新调，其调号也按纯五度关系向下（或按纯四度向上）增加一个降号。

例6–2



调号的升、降记号标记，有着固定的位置和次序：
升号调的升号所在线、间位置和先后次序为：$\dot{4}$ $\dot{1}$ 5 $\dot{2}$ 6 $\dot{3}$ 7。
降号调的降号所在线、间位置和先后次序为：7 $\dot{3}$ 6 $\dot{2}$ 5 $\dot{1}$ 4。

三、调性

调的主音和调式类别的总称，叫作“调性”。

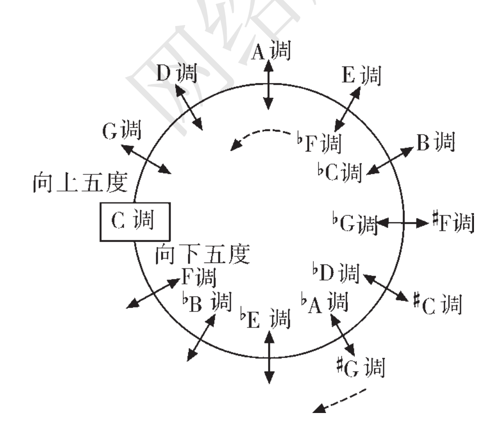
四、等音调

两个调之间的所有音都是等音关系，叫作“等音调”。等音调也是根据十二平均律所有半音都相等的理论而产生的。如♯F调与♭G调、♯C调与♭D调；B调与♭C调等。

五、调的五度循环

将各调按纯五度关系的循环排列（含等音调），叫作“调的五度循环”。在调的五度循环中，当向上五度进行时，调号中的降号减少，升号增加。当向下五度进行时， 升号减少，降号增加。

例6–3



六、调关系

调与调之间的关系，叫作“调关系”。两个调之间共同音越多，调的关系就越近。反之，调的关系就越远。

1. 近关系调：调号相同或相差一个升（降）记号的调，叫作“近关系调”，也称为一级关系调。大小调的近关系调共有6个：
（1）调号相同的大小调。
（2）调号相差一个升号的大小调。

（3）调号相差一个降号的大小调。

与大小调一样，五声性调式的近关系调，也包括调号相同，或相差一个升号，或一个降号的各调，共有15个。

2. 远关系调： 除近关系调外，其他的调（调号相差两个及两个以上升或降记号的调）都称为“远关系调”。远关系调还有程度上的区别，一般而言，调号相差越多，调的关系就越远。

七、关系大小调

调号相同，主音相距一个小三度的大小调，叫作“关系大小调”，也叫“平行大小调”。如C大调与a小调、G大调与e小调等。

八、同宫系统调

在五声性调式中，宫音相同（调号相同）的调，称为“同宫系统调”。如C宫调、d商调、e角调、G徵调和a羽调等。

九、同主音调

主音相同，调式、调号不同的调，叫作“同主音调”，也叫“同名调”。如C大调与c小调；G宫调、g商调、g角调、G徵调和g羽调等。

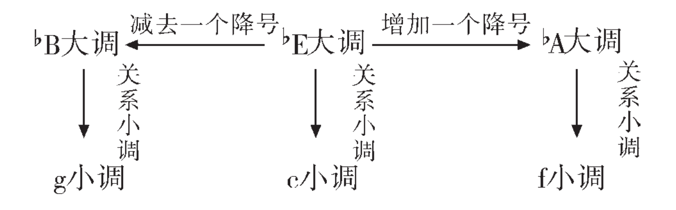


实践与练习

一、解题指导

例题1：写出♭E大调的所有近关系调。

解题分析：



例题2：写出D为主音的所有同主音调（含大小调和五声调）及调号。

解题分析：

（1）D为主音的同主音大小调共2个：D大调（调号为2个升号，**1**＝D）、d小调（调号为1个降号，**1**＝F）。

（2）D为主音的同主音五声调共5个：D宫调（调号为2个升号，1=D）、d商调（调号无升降记号，1=C）、d角调（调号为2个降号，1=♭B）、D徵调（调号为1个升号，1=G）、d羽调（调号为1个降号，1=F）。

二、习题

（1）写出下列各调的平行大小调。

♯c小调（　　）　♭A大调（　　）　f小调（　　）　B大调（　　）

（2）写出E为主音的所有同主音调（含大小调、五声调）及调号。

（3）分别写出g小调、E徵调的所有近关系调。

（4）写出下列各调的等音调。

♭A调（　　）　♯C调（　　）　B调（　　）　♭G调（　　）

第 7 课　调式音阶及调性分析

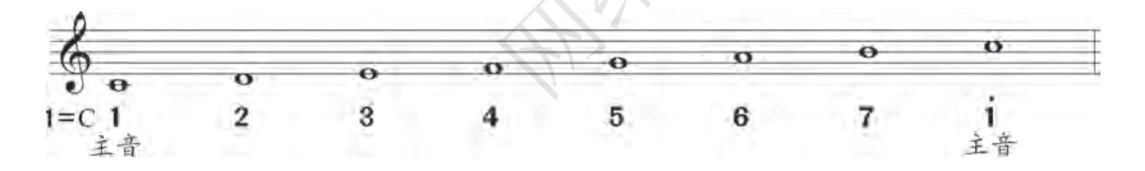
学习与掌握

一、调式音阶

将调式中的音，从主音到主音按高低次序排列，叫作“调式音阶”。调式音阶可分为上行音阶（由低到高）和下行音阶（由高到低）。

本课的调式名称统一为：调式主音音名（大调用大写字母、小调用小写字母）加调式类别。如G自然大调、g和声小调、B旋律大调、C宫五声调式、C宫六声调式（加变宫）、C宫七声调式（燕乐）等。本课的调式音级统一用罗马数字（Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ）标记。

例7–1



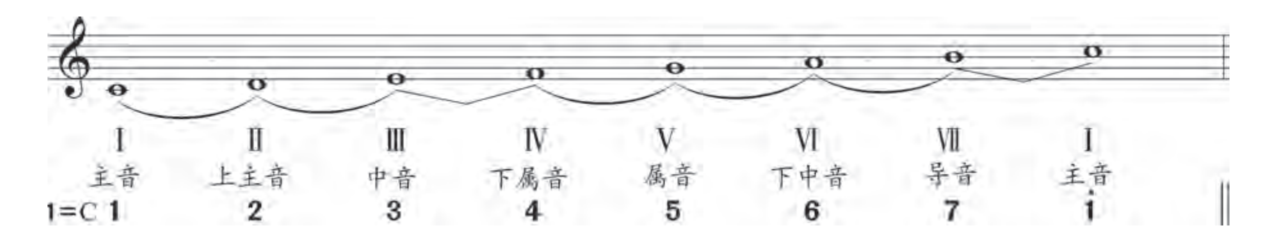
本课介绍的调式音阶有大调式音阶（简称“大调音阶”）、小调式音阶（简称“小调音阶”）和中国民族五声性调式音阶（简称“五声性调式音阶”）。

二、大调音阶

大调式由7个调式音级构成，调式色彩明亮、辉煌，主音到中音为大三度，这是最能代表大调音阶特征的音程关系。调式音级由低到高依次为Ⅰ级（主音）、Ⅱ级（上主音）、Ⅲ级（中音）、Ⅳ级（下属音）、Ⅴ级（属音）、Ⅵ级（下中音）、Ⅶ级（导音）。

在调式音级中，Ⅰ级、Ⅳ级、Ⅴ级，叫作“正音级”；Ⅱ级、Ⅲ级、Ⅵ级、Ⅶ级，叫作“副音级”。其中，Ⅰ级、Ⅲ级、Ⅴ级又称为“稳定音级”；Ⅱ级、Ⅳ级、Ⅵ级、Ⅶ级称为“不稳定音级”。
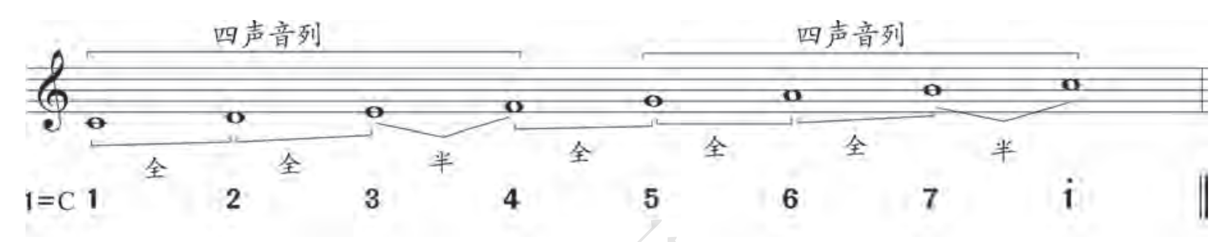
例7–2



大调式可细分为自然大调、和声大调、旋律大调三种类型。

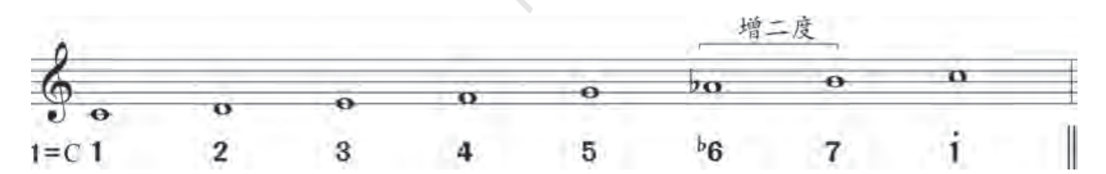
1. 自然大调音阶：“自然大调音阶”是由两个相同的四声音列（全全半）结合而成，中间用一个大二度连接。其音阶相邻音级的半音、全音关系是“全全半—全—全全半”。

例7–3



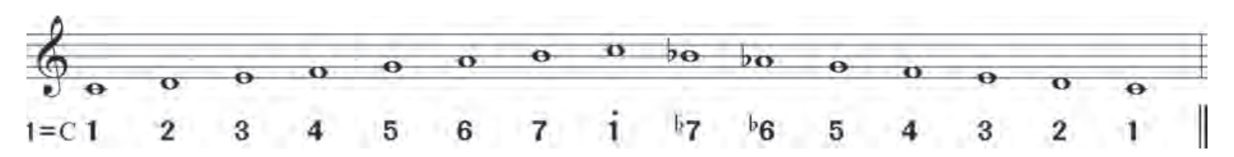
2. 和声大调音阶：将自然大调音阶的Ⅵ级音降低半音的音阶。特点是音阶的Ⅵ级与Ⅶ级音之间构成增二度音程。

例7–4



3. 旋律大调音阶：将自然大调音阶的Ⅵ级、Ⅶ级音降低半音（常见于下行，上行与自然大调音阶结构相同）的音阶。

例7–5
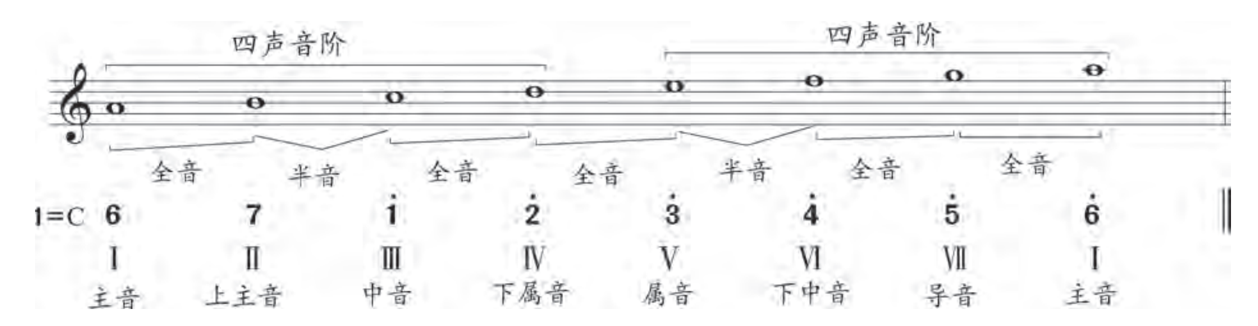


三、小调音阶

小调式同样由七个调式音级构成。调式色彩暗淡、柔和，主音到中音为小三度，这是最能代

表小调音阶特征的音程关系。小调式可细分为自然小调、和声小调与旋律小调三种类型。调式音级标记与大调相同。
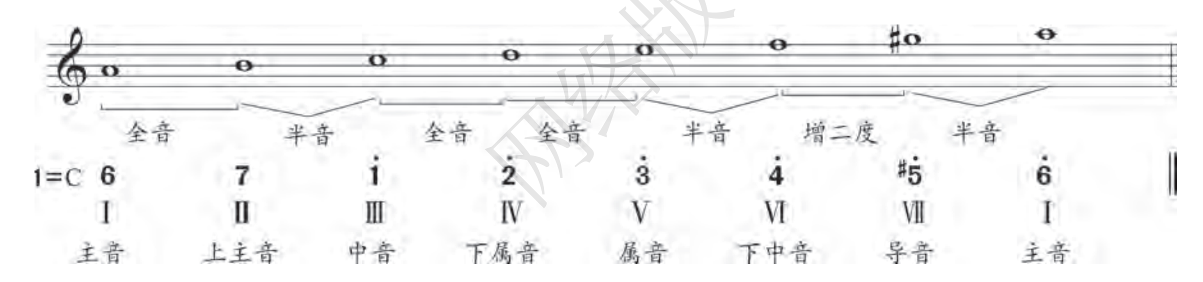
1. 自然小调音阶：主音到中音为小三度。音阶相邻音级的半音、全音关系是“全半全—全半全—全”。

例7–6
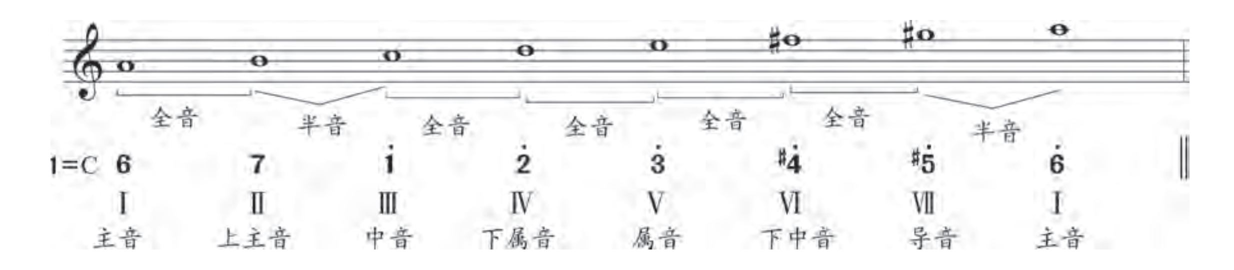


2. 和声小调音阶：将自然小调音阶的Ⅶ级音升高半音的音阶。特点是音阶的Ⅵ级与Ⅶ级音之间构成增二度音程（与和声大调相同）。

例7–7



3. 旋律小调音阶：将自然小调音阶的Ⅵ级、Ⅶ级音都升高半音（常见于上行，下行与自然小调结构相同）的音阶。

例7–8

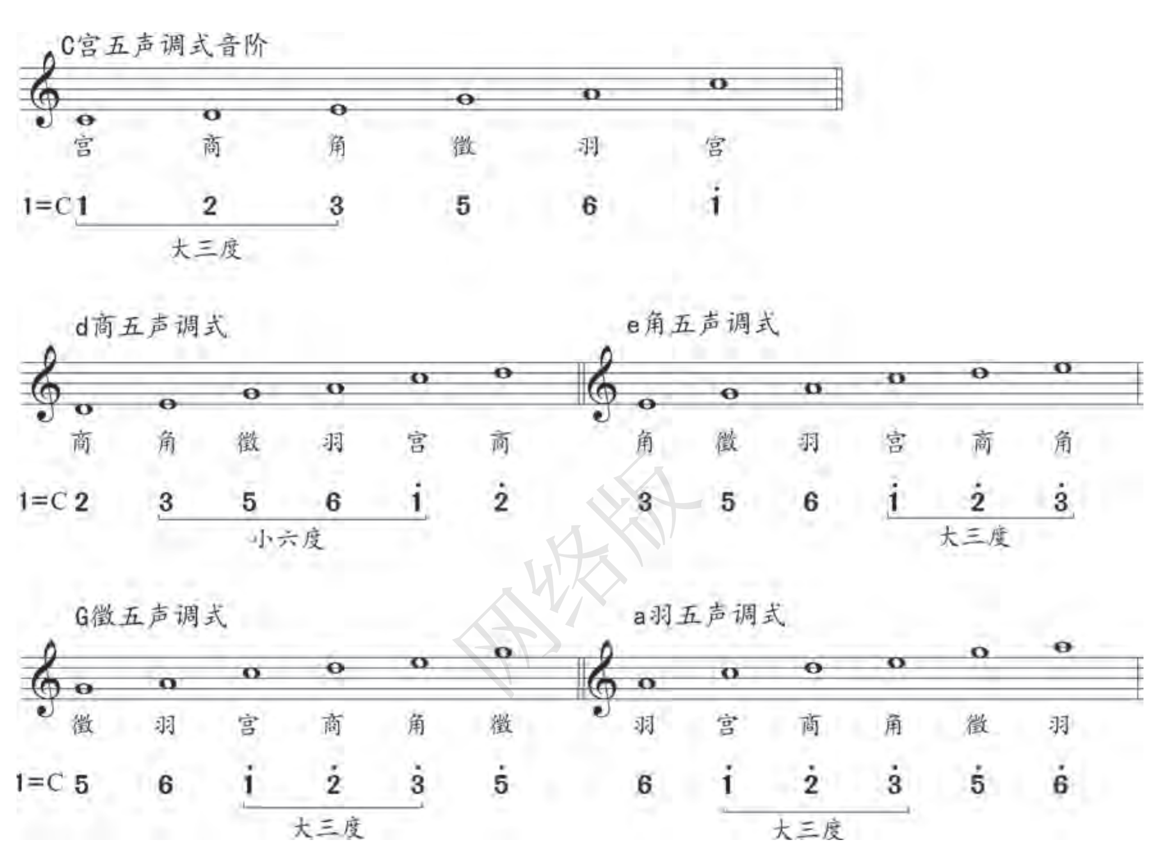


注意：在和声大、小调与旋律大、小调中，Ⅵ级和Ⅶ级变化所使用的变音记号，不纳入调号，只用临时变音记号标记。

四、中国五声性调式音阶

1. 五声调式音阶：由“宫、商、角、徵、羽”五个音构成的调式，叫作“五声调式”。五声调式的音级之间无半音关系，格调平和、抒情；宫音与角音之间形成调式音级唯一的大三度（转位为小六度），这是最能代表五声调式音阶特征的音程关系。五声调式有以下五种调式音阶（以C宫为例）：





2. 六声调式音阶：在以上五种无半音的五声调式基础上，分别加入一个清角“4”或变宫“7”音级，就变化成10种“六声调式音阶”（参见例7–10）。其中“宫、商、角、徵、羽”五个音称为“正音”，其他的音（清角、变宫）称为“偏音”。 六声调式由于加入偏音，使调式增加了新的色彩。

3. 七声调式音阶：在五声调式基础上同时加入两个偏音，便形成了15种“七声调式音阶”（参见例7–10）。同时加入清角“4”和变宫“7”的是“清乐音阶”；同时加入清角“4”和闰“♭7”的是“燕乐音阶”；同时加入变徵“♯4”和变宫“7”的是“雅乐音阶”。七声调式比五声调式增加了半音及不协和音程关系，调式色彩更为丰富。其中的雅乐音阶是历史最久的音阶，在昆曲、京剧中常见，燕乐音阶在陕甘一带及秦腔音乐中应用较多。

例7–10

中国五声性调式音阶结构比较

	宫调式	商调式	角调式	徵调式	羽调式
五声调式	$1\,2\,3\,5\,6\,\dot{1}$	$2\,3\,5\,6\,\dot{1}\,\dot{2}$	$3\,5\,6\,\dot{1}\,\dot{2}\,\dot{3}$	$\underset{\cdot}{5}\,\underset{\cdot}{6}\,1\,2\,3\,5$	$\underset{\cdot}{6}\,1\,2\,3\,5\,6$
六声调式（加变宫）	$1\,2\,3\,5\,6\,7\,\dot{1}$	$2\,3\,5\,6\,7\,\dot{1}\,\dot{2}$	$3\,5\,6\,7\,\dot{1}\,\dot{2}\,\dot{3}$	$\underset{\cdot}{5}\,\underset{\cdot}{6}\,\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,3\,5$	$\underset{\cdot}{6}\,\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,3\,5\,6$
六声调式（加清角）	$1\,2\,3\,4\,5\,6\,\dot{1}$	$2\,3\,4\,5\,6\,\dot{1}\,\dot{2}$	$3\,4\,5\,6\,\dot{1}\,\dot{2}\,\dot{3}$	$\underset{\cdot}{5}\,\underset{\cdot}{6}\,1\,2\,3\,4\,5$	$\underset{\cdot}{6}\,1\,2\,3\,4\,5\,6$
七声调式（清乐）	$1\,2\,3\,4\,5\,6\,7\,\dot{1}$	$2\,3\,4\,5\,6\,7\,\dot{1}\,\dot{2}$	$3\,4\,5\,6\,7\,\dot{1}\,\dot{2}\,\dot{3}$	$\underset{\cdot}{5}\,\underset{\cdot}{6}\,\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,3\,4\,5$	$\underset{\cdot}{6}\,\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,3\,4\,5\,6$
七声调式（雅乐）	$1\,2\,3\,{}^{\sharp}4\,5\,6\,7\,\dot{1}$	$2\,3\,{}^{\sharp}4\,5\,6\,7\,\dot{1}\,\dot{2}$	$3\,{}^{\sharp}4\,5\,6\,7\,\dot{1}\,\dot{2}\,\dot{3}$	$\underset{\cdot}{5}\,\underset{\cdot}{6}\,\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,3\,{}^{\sharp}4\,5$	$\underset{\cdot}{6}\,\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,3\,{}^{\sharp}4\,5\,6$
七声调式（燕乐）	$1\,2\,3\,4\,5\,6\,{}^{\flat}7\,\dot{1}$	$2\,3\,4\,5\,6\,{}^{\flat}7\,\dot{1}\,\dot{2}$	$3\,4\,5\,6\,{}^{\flat}7\,\dot{1}\,\dot{2}\,\dot{3}$	$\underset{\cdot}{5}\,\underset{\cdot}{6}\,{}^{\flat}\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,3\,4\,5$	$\underset{\cdot}{6}\,{}^{\flat}\underset{\cdot}{7}\,1\,2\,3\,4\,5\,6$

注：①在五声调式音阶中，无半音、无增减音程关系。
②在五声调式中，“宫、角”（**1—3**）之间构成唯一的大三度。
③调号依据宫音判断。

五、调性分析

1. 分析方法

（1）找主音：在一般情况下，强拍、强位或较长时值的旋律结束音，都是主音。

（2）列音阶：将旋律音由主音到主音依次排成音阶。

（3）查特征：借助调号（用临时记号记谱的，可通过音阶中的调号音归纳调号）和各种调式的特性音级以及旋律音程特点（如和声大小调的增二度、减七度、增五度、减四度“特性音程”；旋律大小调Ⅵ级、Ⅶ级音的变化及上下行区别；五声调式无半音、六声调式和七声调式的偏音等），查找调式特征。

（4）得结果：根据已知的主音和调式特征，得出旋律的调性分析结果。

2. 五声性调式旋律与大、小调旋律的调性区别

（1）在五声性调式旋律进行中，较少出现强拍、强位长时值的半音（小二度）关系，增、减音程更为少见。

（2）当五声性调式旋律结束时，很少出现偏音导致的半音（小二度）和增、减音程关系。

（3）五声性调式旋律较少出现三度结构的和弦分解式进行（以“三音组”旋律为多）。

（4）五声性调式旋律的偏音少出现在强拍、强位；即使出现，时值也较短。

（5）五声性调式旋律的偏音在乐曲中很少出现大跳进行。

相比之下，大、小调旋律则更强调半音倾向及不协和音程的调性色彩。

实践与练习

一、解题指导

1. 按要求写音阶

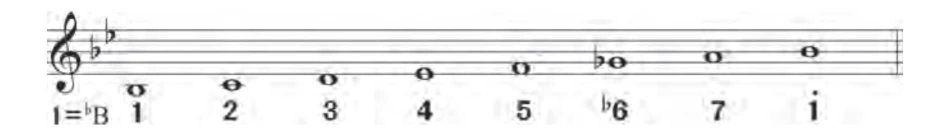
例题1：写出♭B和声大调音阶（用调号）。

解题分析：

（1）明确调号。
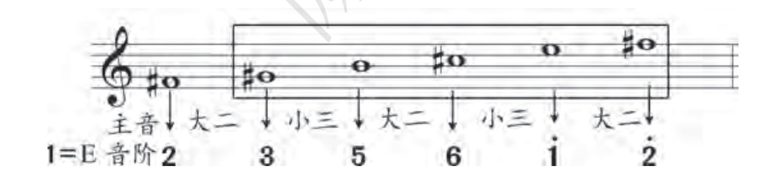


（2）以♭B为主音列出音阶。并标记和声大调特性音Ⅵ级的变音记号。



例题2：写出♯f商五声调式音阶（临时升降号）。

解题分析：先明确主音♯f，然后根据商调式音阶2 3 5 6 i 2̇的音程结构（即大二、小三、大二、小三、大二），依次明确其他音级。或用“同宫系统”方法，即先根据主音找宫音（♯f为商，E为宫），再根据商调式音阶2 3 5 6 i 2̇的音程度数结构，依次明确其他音级，然后带入E宫调号♯4、♯1、♯5（♯2音没有）。



2. 旋律的调性分析
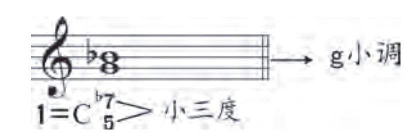
例题1：分析下列旋律的调性。
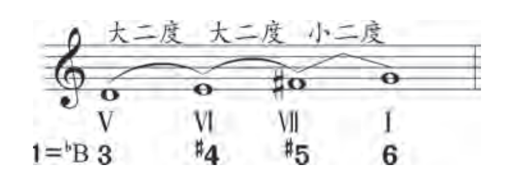


解题分析：

（1）该旋律的结束音g[1]具有主音特征，列出音阶：5 6 ♭7 i 2̇ 3̇ ♯4̇ 5̇。

（2）在旋律进行中，多次出现小二度音程的半音倾向（大小调旋律音程特征），且主音与上方三度音构成小三度（小调特征）。



（3）根据g小调的调号（♭7、♭3）检查得知，调式Ⅵ级、Ⅶ级音已被升高半音。
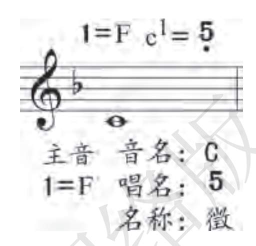


（4）综合以上分析，得出答案：g旋律小调。

例题2：分析下列旋律的调性。

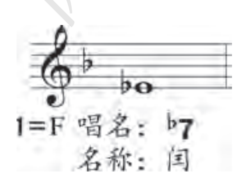


解题分析：

（1）根据调号（1=F）与旋律音程以“三音组”进行为主，少半音倾向的特征分析得知：主音 c[1] =5̣。



（2）旋律中的♭7 = 闰（偏音）。

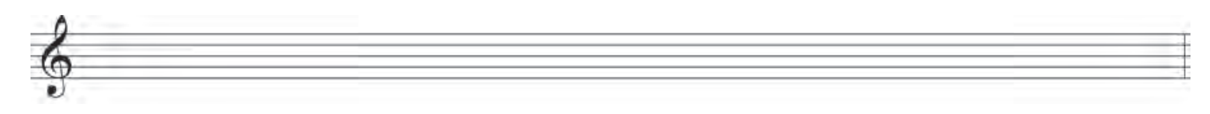


（3）综合以上分析，得出答案：C徵七声燕乐调式（省略清角4）。

二、习题

（1）按要求写出下列音阶。

① F自然大调及其平行和声小调音阶（用调号）。



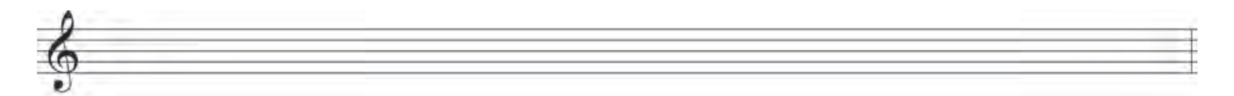
② g旋律小调及其同主音和声大调音阶（用临时升降号）。



③$^{\#}$f为角的同宫系统各五声调式音阶（调号）。



④以B为Ⅶ级的和声小调音阶（临时升降号）。



⑤以$^{\flat}$A为宫音的雅乐徵调式音阶（调号）。



（2）旋律的调性分析。

①

②

③

④

第 8 课　调式中的音程与和弦

学习与掌握

一、调式音程

由调式音级构成的音程，叫作“调式音程”。本课以常见的自然大小调与和声大小调的调式音程为例，其他调式可在此基础上举一反三。

二、特性音程

由和声大调的特性音Ⅵ级、和声小调的特性音Ⅶ级分别构成的增二度（转位减七度）、增五度（转位减四度）音程，称为“特性音程”。

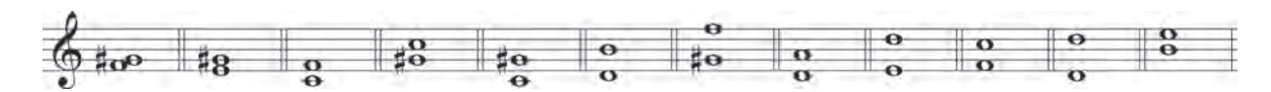
三、稳定音程与不稳定音程

由调式稳定音级（Ⅰ级、Ⅲ级、Ⅴ级）构成的音程，叫作“稳定音程”。含有调式不稳定音级（Ⅱ级、Ⅳ级、Ⅵ级、Ⅶ级）的音程，叫作“不稳定音程”。

例8–1 稳定音程（以C自然大调为例）



例8–2 不稳定音程（以a和声小调为例）
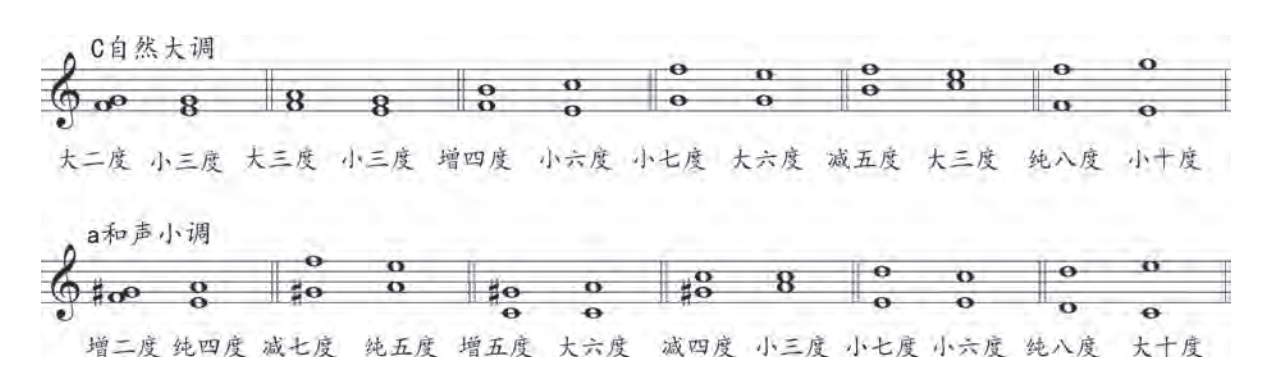


四、调式音程的解决

将调式中的不稳定音程进行到稳定音程，叫作“音程的解决”。

调式音程的解决遵循以下基本原则：
（1）不稳定音级就近解决到稳定音级。
（2）稳定音级保持原位置或进行到另一个更稳定音级。
（3）增音程向外解决（音程扩大），减音程向内解决（音程缩小）。
（4）避免平行五度、平行八度进行。

例8–3



五、调式和弦
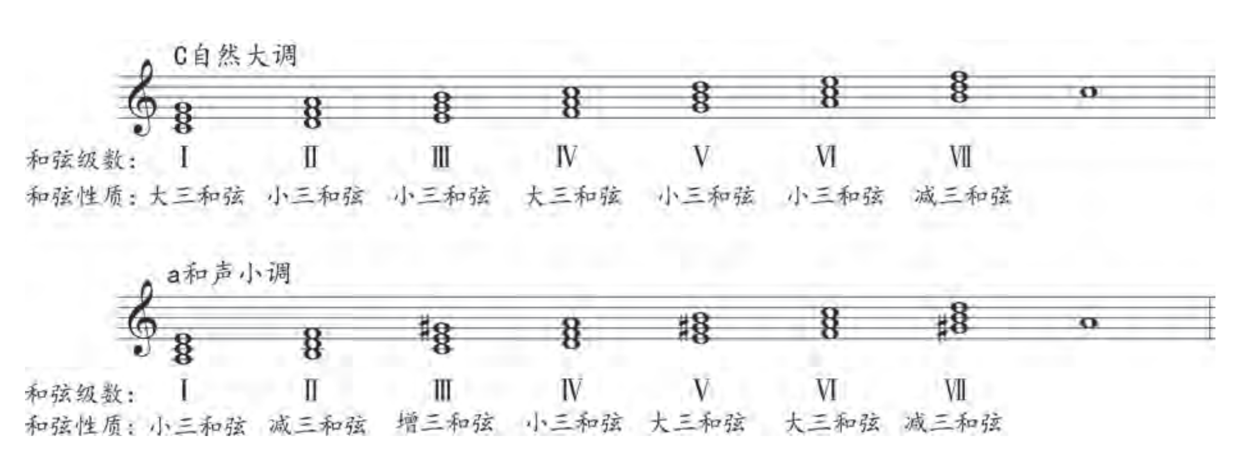
由调式音级构成的和弦，叫作“调式和弦”。本课的调式和弦采用大写罗马数字标记，如I_7、II_7、V_7等。

六、正三和弦与副三和弦

以调式的主音、下属音、属音分别作为根音构成的三和弦，叫作“正三和弦”。其标记分别是Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ。正三和弦在调式中起骨干功能作用。

以调式的上主音、中音、下中音和导音分别作为根音构成的三和弦，叫“副三和弦”。其标记分别是Ⅱ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅶ。副三和弦在调式中起色彩作用。

例8–4
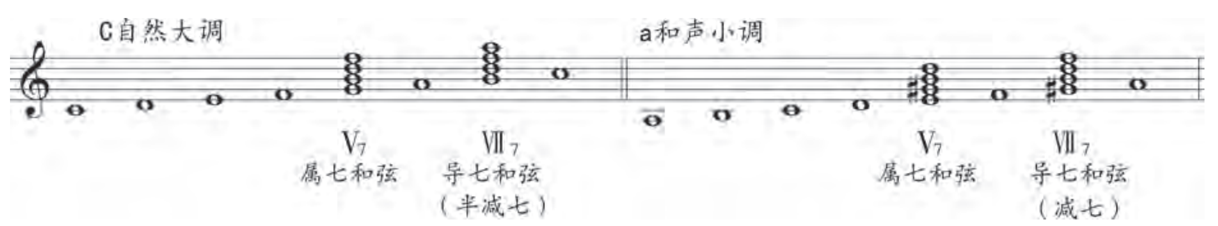


七、属七和弦与导七和弦

1. 属七和弦：建立在大调与和声小调属音上的大小七和弦，叫作“属七和弦”。属七和弦的标记是“V_7”。

2. 导七和弦：以调式Ⅶ级音（即导音）为根音的七和弦，叫作“导七和弦”。导七和弦有两种性质：在自然大调中，导七和弦是半减七性质；在和声大调与和声小调中，导七和弦是减七性质。两种性质的导七和弦，都包含了与属七和弦相同的三全音（由根音和五度音构成）。

例8–5



八、稳定和弦与不稳定和弦

1. 稳定和弦：在调式和弦中，由稳定音级（Ⅰ、Ⅲ、Ⅴ级音）构成的和弦，叫作“稳定和弦”。因此，调式和弦中唯有Ⅰ级三和弦（简称主和弦）是稳定和弦。

2. 不稳定和弦：在调式和弦中，含有不稳定音级的和弦，叫作“不稳定和弦”。

九、调式和弦的解决

调式和弦的解决遵循以下原则：
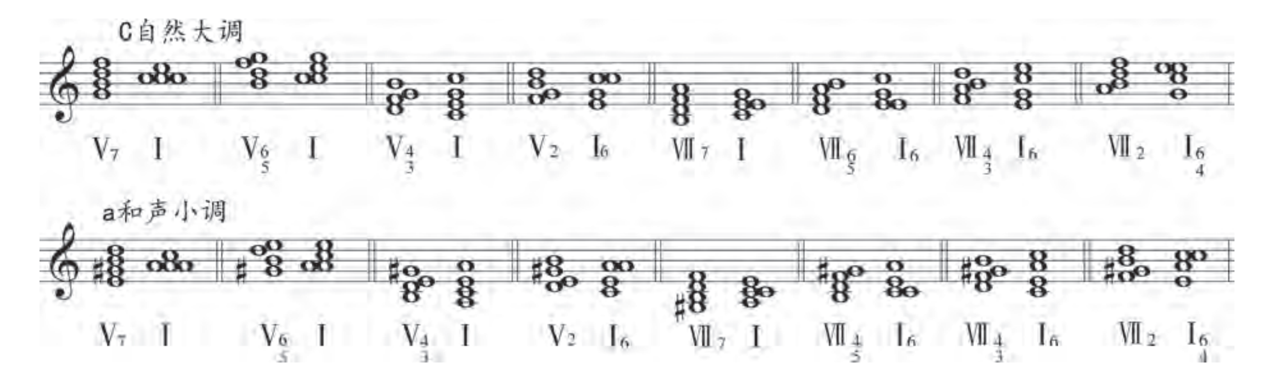
（1）不稳定音级就近解决到稳定音级。

（2）稳定音级保持原位置或进行到另一个更稳定音级。

（3）避免平行五度、平行八度进行。

（4）七和弦的解决遵循“三上五七下”原则，即三音上行二度解决，五音和七音下行二度解决，导音（Ⅶ级音）解决到主音（Ⅰ级音）。

例8–6
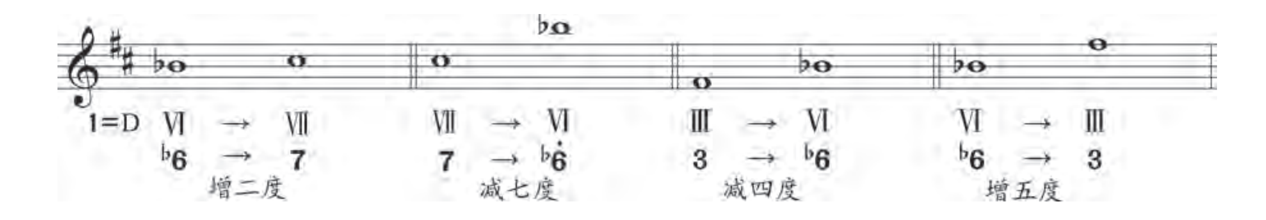




实践与练习

一、解题指导

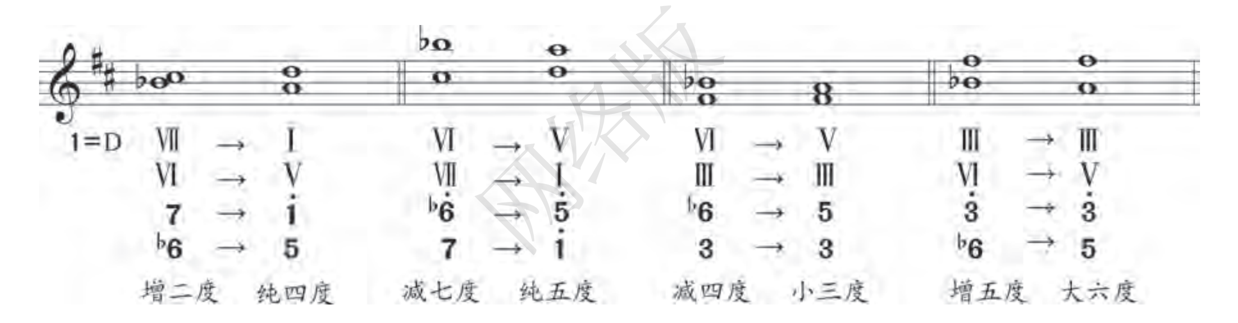
例题1：写出D和声大调所有的特性音程，并分别予以解决。

解题分析：

（1）D和声大调的特性音程是由Ⅵ　Ⅶ，Ⅲ　Ⅵ（♭6　7，3　♭6）构成。



（2）不稳定音程的解决：将不稳定音级（Ⅵ、Ⅶ）就近解决到稳定音级（Ⅴ、Ⅰ），稳定音级（Ⅲ）保持。增音程向外，减音程向内解决。



例题2：分析下列音程属于哪些自然、和声大小调。



解题分析：

（1）明确音程名称：减五度音程。

（2）分析在自然、和声大小调中有几个减五度音程，它们分别由哪些音级构成。

自然大调：1个　由Ⅶ→Ⅳ构成　7→4̇

和声大调：2个　由Ⅶ→Ⅳ构成　7→4̇

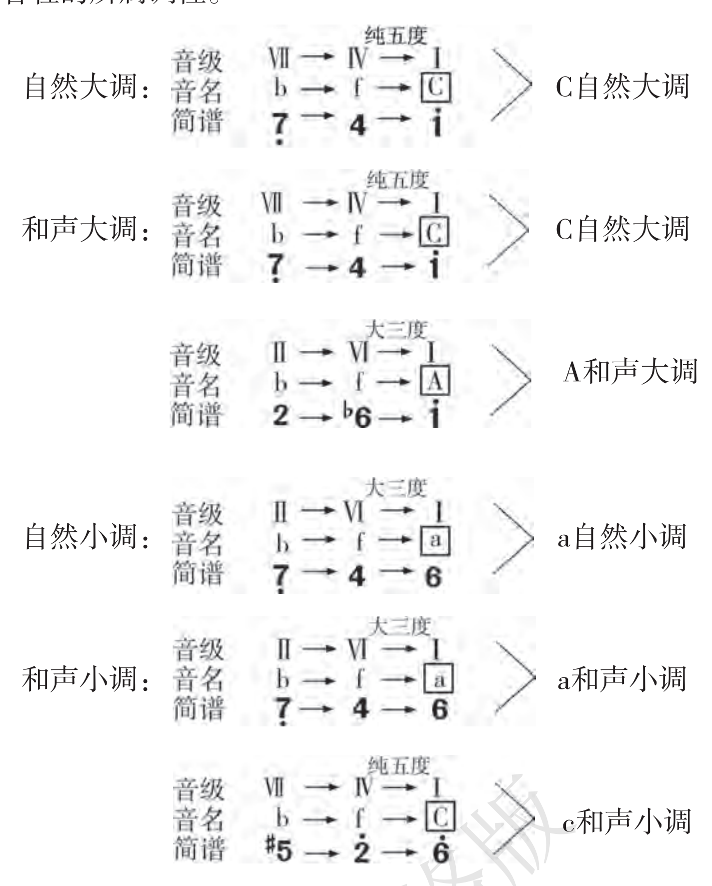
Ⅱ→Ⅵ构成　2→♭6

自然小调：1个　由Ⅱ→Ⅵ构成　7→4̇

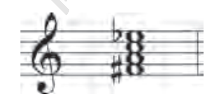
和声小调：2个　由Ⅱ→Ⅵ构成　7→4̇

Ⅶ→Ⅳ构成　♯5→2̇

（3）判断音程的所属调性。



例题3：分析下列和弦所属调性，并正确解决。



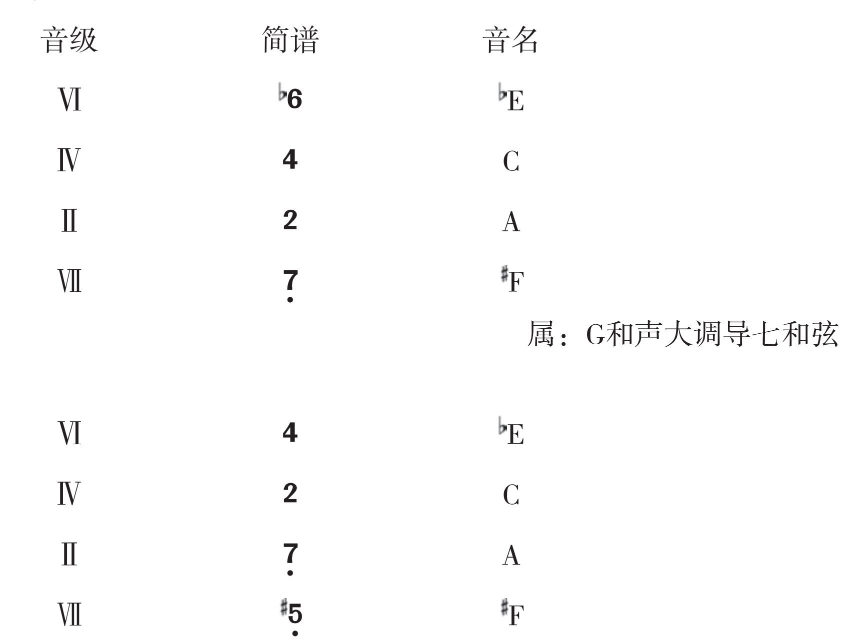
解题分析：

（1）明确和弦名称：减减七和弦。

（2）分析在哪些调式中有减减七和弦，它们由哪些音级构成。

	音级	简谱
和声大调 （1个）：	Ⅵ	♭6
	Ⅳ	4
	Ⅱ	2
	Ⅶ	7
和声小调 （1个）：	Ⅵ	4
	Ⅳ	2
	Ⅱ	7
	Ⅶ	♯5

（3）判断和弦的所属调性。



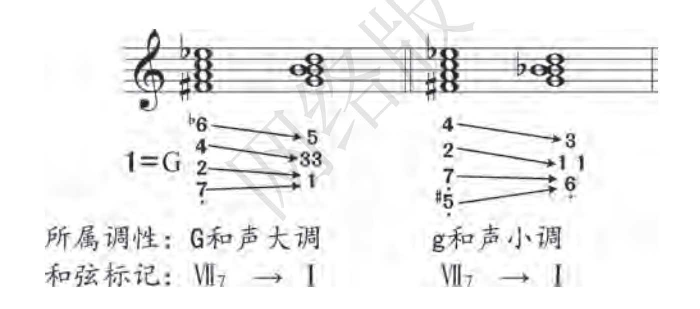
音级	简谱	音名
Ⅵ	♭6	♭E
Ⅳ	4	C
Ⅱ	2	A
Ⅶ	7̣	♯F

属：G和声大调导七和弦

音级	简谱	音名
Ⅵ	4	♭E
Ⅳ	2	C
Ⅱ	7̣	A
Ⅶ	♯5̣	♯F

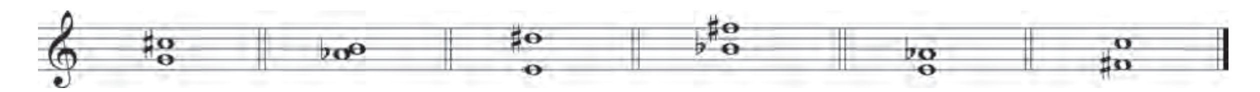
属：g和声小调导七和弦

（4）导七和弦的解决：三上五七下，导音解决到主音。



二、习题

（1）分析下列音程属于哪些自然大小调与和声大小调。



（2）写出A和声大调、c和声小调的特性音程，并分别予以解决。

（3）写出♭E自然大调与♯c和声小调的正三和弦，并标记和弦的结构名称。

（4）写出D自然大调属七、导七和弦，并予以解决。

（5）写出c和声小调属七、导七和弦，并予以解决。



第 9 课　调式变音与转调



学习与掌握

一、调式变音
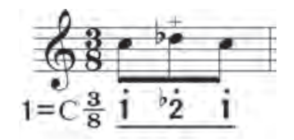
将调式音级加以临时半音变化所产生的音，叫作“调式变音”，简称“变化音”。调式变音属调式的临时变化音，其作用主要是辅助性地丰富旋律色彩。调式发音与和声大小调、旋律大小调的Ⅵ级、Ⅶ级特性音不同，不属于调式音级。

1. 调式变音的记谱：调式变音采用临时变音记号标记，所用的变音记号不列入调号。
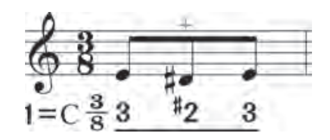
2. 调式变音的表现形式：

（1）辅助性调式变音：在两个相同音高的调式音级中间，插入一个小二度的调式变音，称为“辅助性调式变音”。

例9–1 上辅助变化音



例9–2 下辅助变化音



（2）经过性调式变音：在大二度的两个调式音级中间，插入一个半音性的调式变音，称为“经过性调式变音”。

例9–3 经过性变化音



3. 调式变音的识别：识别调式变音应以调性为前提，不能以是否带有变音记号区分。如♯F在C大调中是调式变音，而在G大调中则是调式自然音级。调式变音的形式也决定了它的出现是短暂的，并解决在相邻的调式自然音级上。

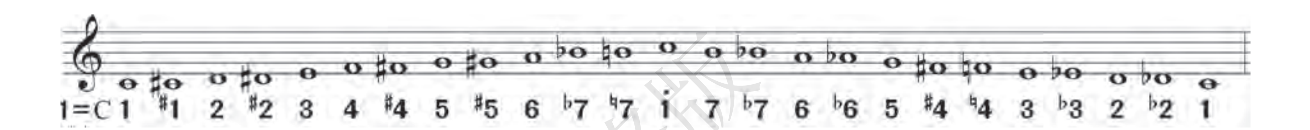
二、半音阶

八度内十二个半音所构成的音阶，叫作“半音阶”。半音阶是为了加强调式音的倾向，丰富调式色彩的一种调式变化音现象，它不是一种独立的调式。当半音阶孤立地听时，调性是不明确的，在音乐进行中主要根据其前后的调性予以明确。半音阶分为：

1. 调式半音阶：

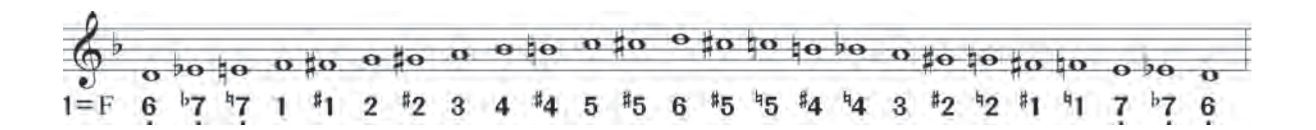
（1）大调半音阶：上行时，大二度间用升音级，但到Ⅵ级不升高，用♭Ⅶ级代替；下行时，大二度间用降音级，到Ⅴ级不降低，用♯Ⅳ级代替。

例9–4 C大调半音阶



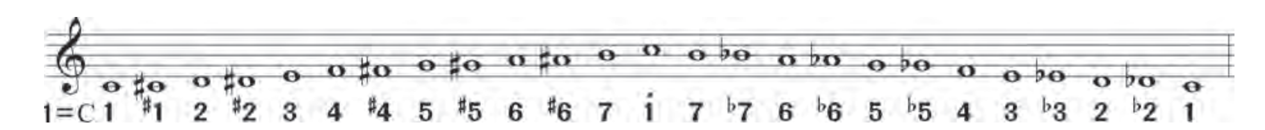
（2）小调半音阶：上、下行相同，大二度之间用升音级，但Ⅰ级至Ⅱ级之间用♭Ⅱ级。

例9–5 d小调半音阶



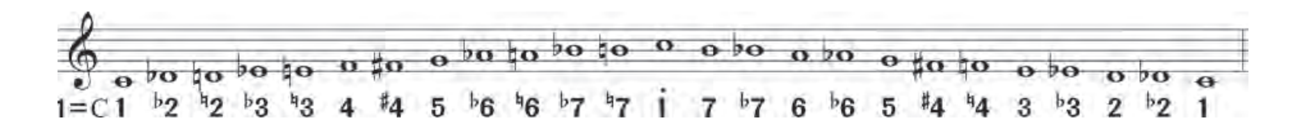
2. 乐理半音阶：以自然大调音为基础，上行时，大二度之间插入升高音级；下行时，在大二度间插入降音级的变化音。

例9–6



3. 和声半音阶：与大调半音阶的下行加入的变化音相同，且上、下行一样。

例9–7



三、转调

音乐作品从一个调进行到另一个调，叫作“转调”。转调之前的调性叫主调或原调，后转入的调性叫副调或新调。

转调可获得原调与新调之间稳定与不稳定的调性色彩对比，充分发挥音乐材料的表现性能，使其精练、集中，从而推动旋律发展，丰富音乐表现力，更好地表现音乐内容、刻画音乐形象。

四、转调的类别

1. 完全转调（转调）：音乐由原调转入新调，并在新调结束乐段。

2. 临时转调（离调）：在音乐进行时，暂时离开原调，转入新调，但很快又转回到原调或其他调。这种转调手法的特征是时间短暂，调性变化出现在段落中间，且新调没有得到充分巩固，不在新调结束音乐段落。

3. 同音列转调：改变主音、调式，调号、音列不变的转调。

4. 同主音转调：主音不改变，改变音列（调号）和调式的转调。

五、转调的关系

转调可分为近关系转调和远关系转调两大类。近关系调的共同音、共同和弦较多，因此调性色彩对比较弱，格调较平和；远关系调的共同音、共同和弦较少或没有，容易产生强烈的调性色彩对比，新鲜感强。

六、转调的方法

1. 模进转调：相同的旋律、和弦结构在不同的调性上出现。

2. 等音转调：利用等音或等和弦关系进行转调。

3.“清角为宫”：原调的清角音“**4**”转换成为新调的宫音“**1**”，是五声性调式由原调向“下属”调方向转调的一种方法。

4.“变宫为角”：原调的变宫音“**7**”转换成为新调的角音“**3**”，是五声性调式由原调向“上属”调方向转调的一种方法。



实践与练习

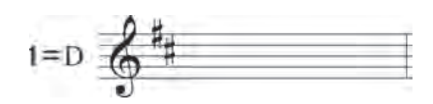
一、解题指导

例题1：写出D为主音的大、小调半音阶。

（1）构写D为主音的大调半音阶（即D大调半音阶）。

解题分析：

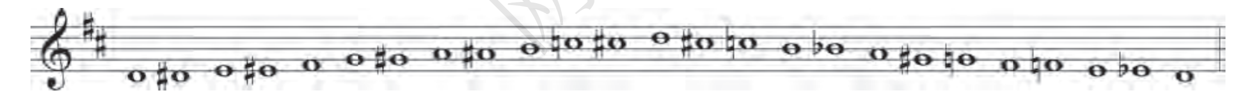
①确定调号（**1**=D）：



②明确大调半音阶结构：

1=D 1 ♯1 2 ♯2 3 4 ♯4 5 ♯5 6 ♭7 ♮7 1̇ 7 ♭7 6 ♭6 5 ♯4 ♮4 3 ♭3 2 ♭2 1

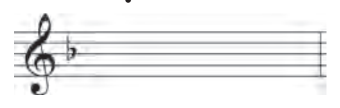
③答案如下：



（2）构写d为主音的小调半音阶。

解题分析：

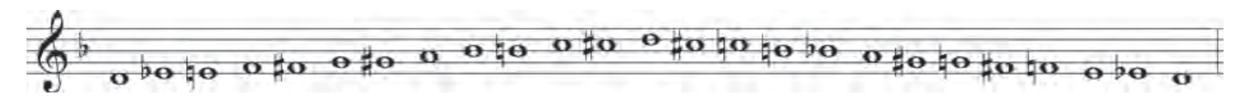
①确定调号（**6̣**=d，**1**=F）。



②明确小调半音阶结构。
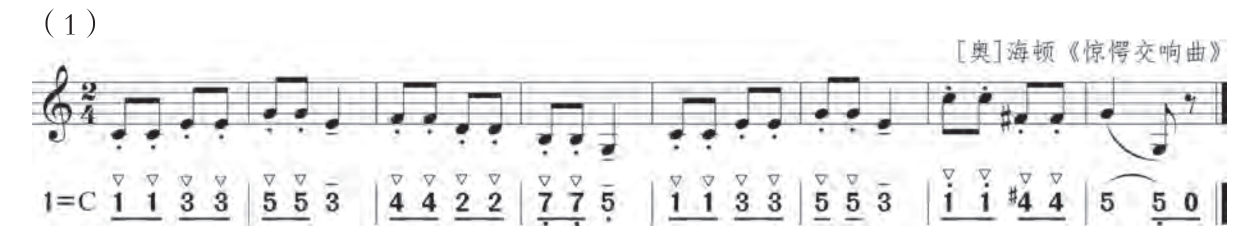
1=F 6̣ ♭7̣ ♮7̣ 1 ♯1 2 ♯2 3 4 ♯4 5 ♯5 6 ♯5 ♮5 ♯4 ♮4 3 ♯2 ♮2 ♯1 ♮1 7̣ ♭7̣ 6̣

③答案如下：



例题2：分析下列转调旋律。

（1）
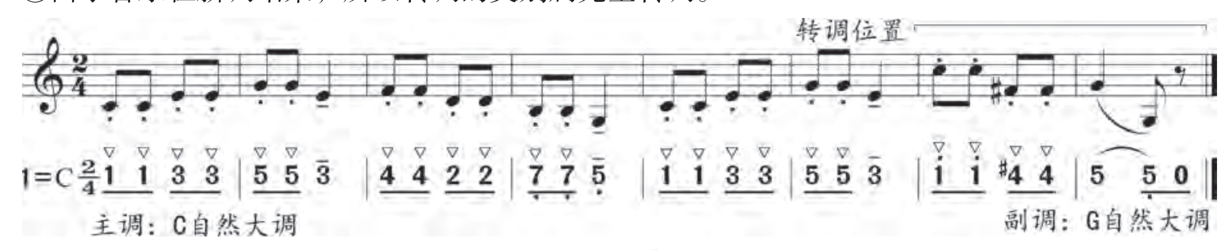


解题分析：
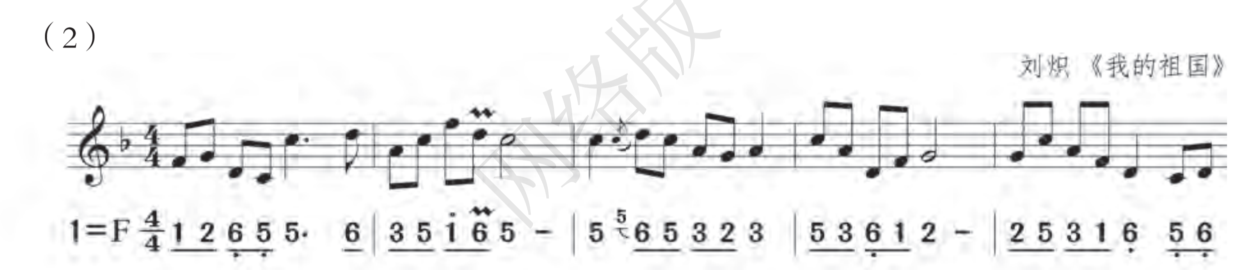
①根据前6小节“**1-3-5**”“**5-7-2-4**”的分解和弦式旋律特点，可确定前6小节的调性是C自然大调。
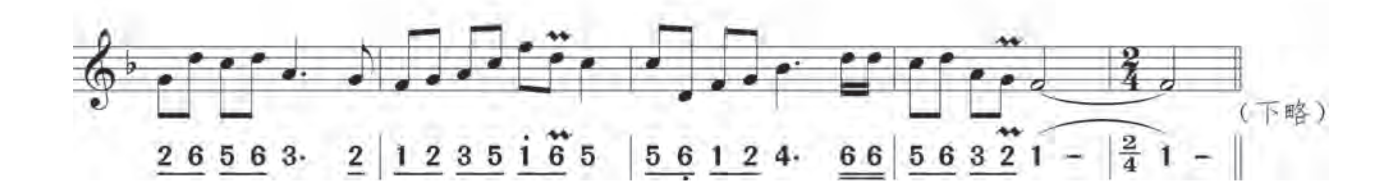
②之后的两小节，根据跳进出现的♯**4**和结束音**5**，可确定新调为G自然大调。

③由于音乐在新调结束，所以转调的类别属完全转调。



（2）
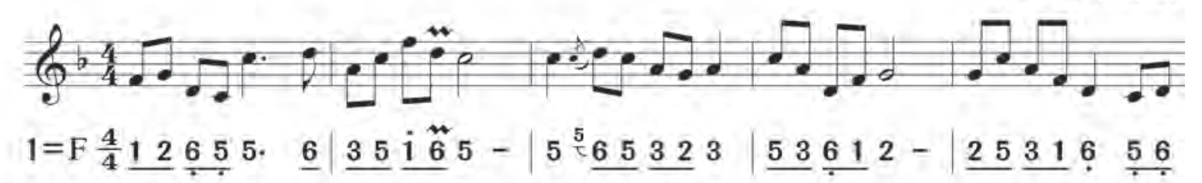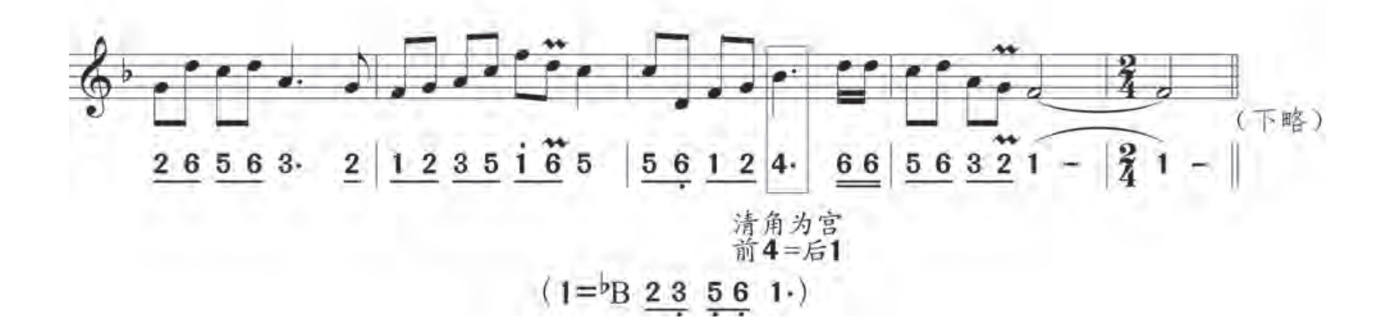




解题分析：

①根据旋律无半音进行的“三音组”特点，且中心音为F，由此判断该旋律的主要调性为：**1**＝F的F宫五声调式。

②旋律的第8小节出现“**4**”音，形成该小节宫音转移的特点，即“清角为宫”（前调**4**=新调**1**），由此判断该小节临时转调（离调）到**1**＝♭B的♭B宫五声调式，下一小节随即回到F宫五声调式。

刘炽《我的祖国》





二、习题

（1）根据指定要求写出下列半音阶。

①用调号写出♭E大调半音阶。
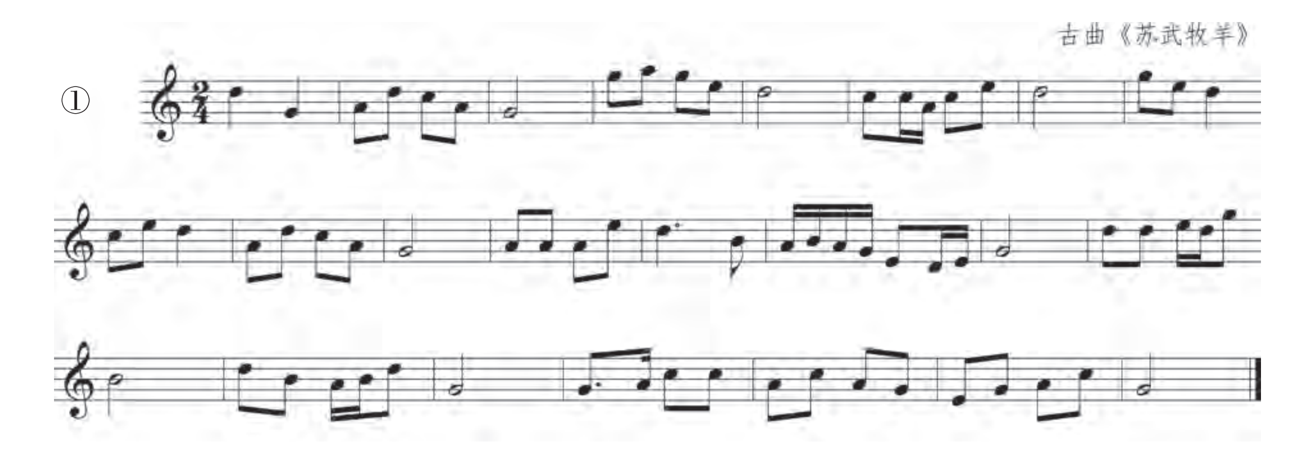
②用临时变音记号写出♯f小调半音阶。
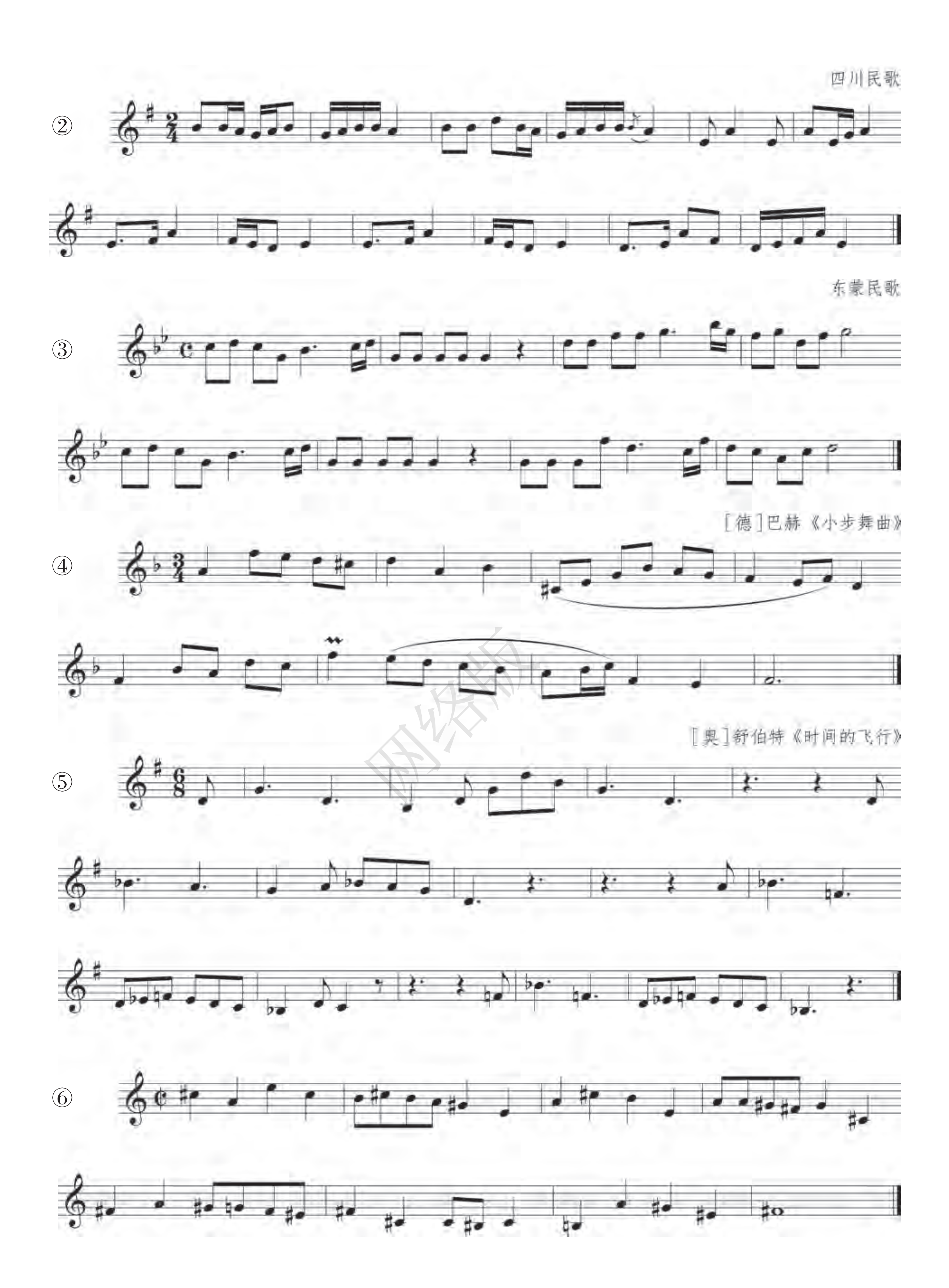
③用临时变音记号分别写出以G为主音的大小调半音阶。

（2）分析下列转调旋律的调性。

古曲《苏武牧羊》

①




四川民歌
②
东蒙民歌
③
［德］巴赫《小步舞曲》
④
［奥］舒伯特《时间的飞行》
⑤
⑥

第 10 课　移调与译谱

学习与掌握

一、移调

同一乐曲（或音乐片断）在不同调上转移进行的过程，叫作“移调”。其意义在于丰富旋律的表现力，适应各种演唱、演奏需要。

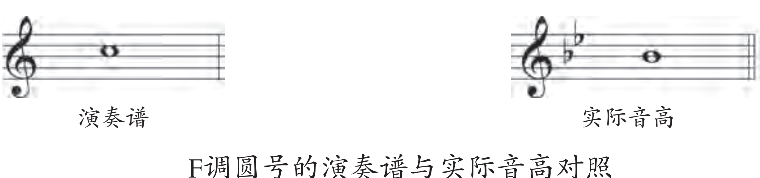
二、移调乐器

常见的移调乐器有圆号、单簧管、小号、萨克斯管等。移调乐器通常根据乐器的实际音高情况采用移调记谱。

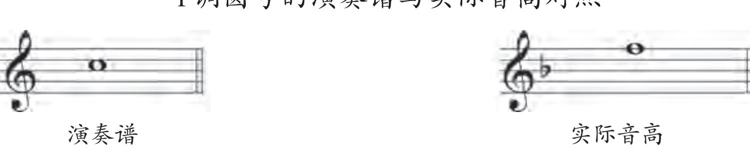
例10–1

♭B调的单簧管、小号、短号、次中音号、高音萨克斯管

演奏谱与实际音高对照



F调圆号的演奏谱与实际音高对照



三、移调方法

由于简谱的移调只需要更改调号的音名（如**1**=F改为**1**=♯F或**1**=A），音符及其他记号则无须变化。因此，以下移调方法只针对五线谱。

1. 按照音程变化要求的移调：

移调步骤：

（1）明确新调调号。

（2）根据原调与新调之间相距的音程度数，将旋律音逐个移到相应的位置。
（3）对临时变化音，则选用合适于新调的变音记号。
注：参见本课“实践与练习”中解题指导的移调例题1。

2. 更改调号的移调（适用于原调与新调为增一度关系的移调）：
移调步骤：改变调号、谱号和临时升降号。
（1）明确新调调号。
（2）音符位置不变。
（3）对临时变化音，则选用合适于新调的变音记号。
注：参见本课“实践与练习”中解题指导的移调例题2。
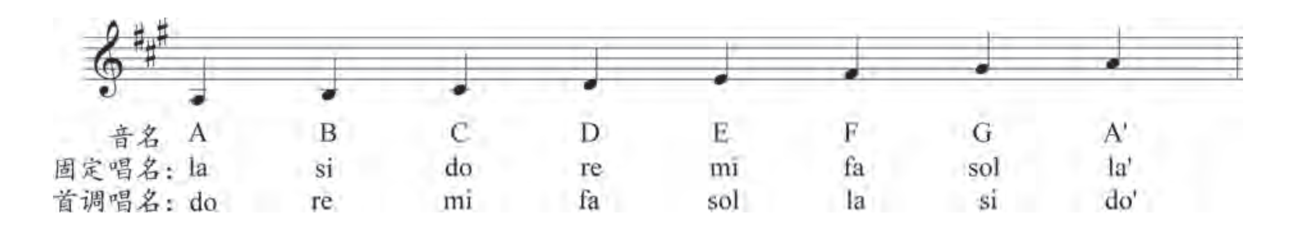
3. 更改谱号的移调（适用于原调与新调为增一度关系的移调）：
移调步骤：改变调号、谱号和临时升降号。
（1）明确新调的谱号、调号。
（2）音符位置不变。
（3）对临时变化音，则选用合适于新调的变音记号。
注：参见本课“实践与练习”中解题指导的移调例题3。

四、首调与固定调

1. 首调：也称为“首调唱名法”，或“可变 do 唱名法”。这种唱名法的唱名主要对应调式音级。例如唱名Do与大调的主音（1）固定对应；唱名 la 与小调的主音（**6**）固定对应；唱名do、re、mi、sol、la与五声音阶的“宫、商、角、徵、羽”固定对应等。简谱即为首调唱名记谱，用“**1**、**2**、**3**、**4**、**5**、**6**、**7**”七个阿拉伯数字分别对应“do、re、mi、fa、sol、la、si”七个唱名。

2. 固定调：也称为“固定唱名法”或“固定do唱名法”。这种唱名法的唱名do、re、mi、fa、sol、la、si分别固定对应于七个基本音级C、D、E、F、G、A、B。

例10–2　A自然大调



五、五线谱与简谱的译谱方法

译谱是指两种不同记谱法之间的转换改写过程。目前，我国应用最广泛的是五线谱与简谱。

因此，音乐活动中经常用到二者之间的互译（即记谱转换）。由于五线谱的音高通常采用固定调记谱，而简谱的音高通常采用首调记谱。因此，熟悉首调唱名法和固定调唱名法，对译谱的音高互换记谱非常重要。

1. 五线谱译为简谱：

（1）利用首调唱名法解读五线谱音高，明确简谱调号（例如：1=A）。

（2）将五线谱记录的拍号、音符、休止符及常用记号、术语，相应变通地转换改写成简谱。

注：参见本课“实践与练习”中解题指导的译谱例题1。

2. 简谱译成五线谱：

（1）通过首调唱名与固定调唱名的音高对应，根据简谱调号明确五线谱调号。

（2）将简谱记录的拍号、音符、休止符及常用记号、术语，相应变通地转换改写成五线谱。

注：参见本课“实践与练习”中解题指导的译谱例题2。
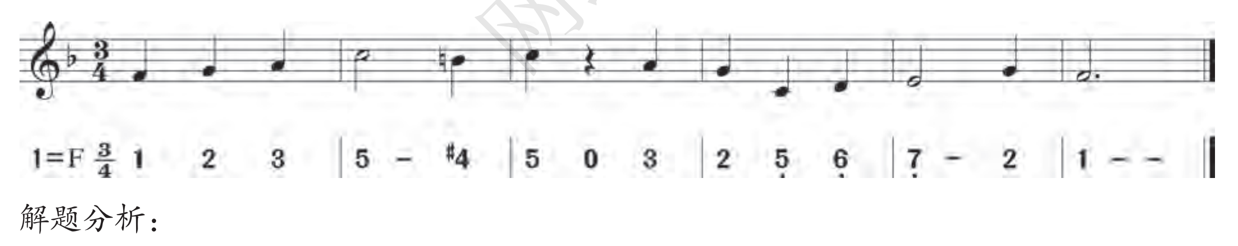


实践与练习

一、解题指导

1. 移调：

例题1：将下列曲调移高大三度记谱。
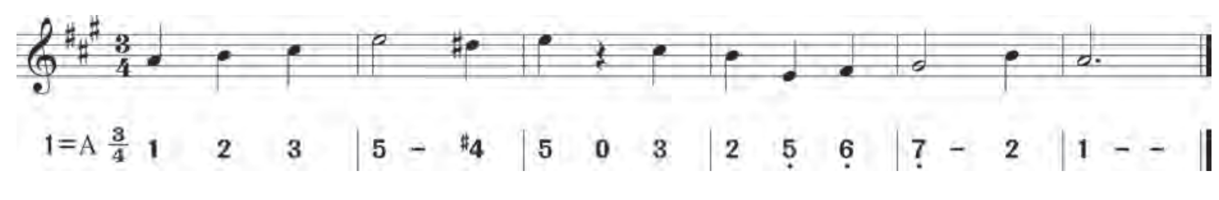


解题分析：
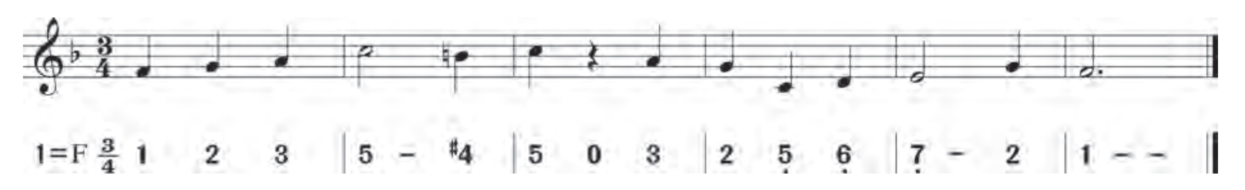
（1）明确原调（1=F）上方大三度的新调是A调（1=A），调号如下。



（2）将旋律音逐个移到上方三度的相应线间位置，并选择相应的临时变音记号。
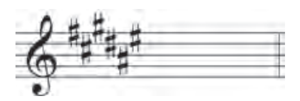


例题2：将例题1的曲调用改变调号的方法移高增一度。
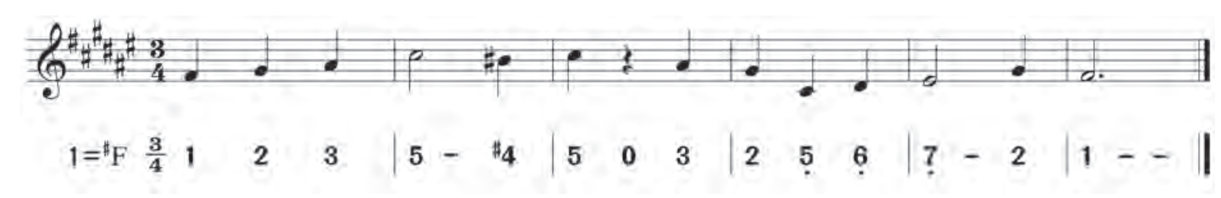


解题分析：
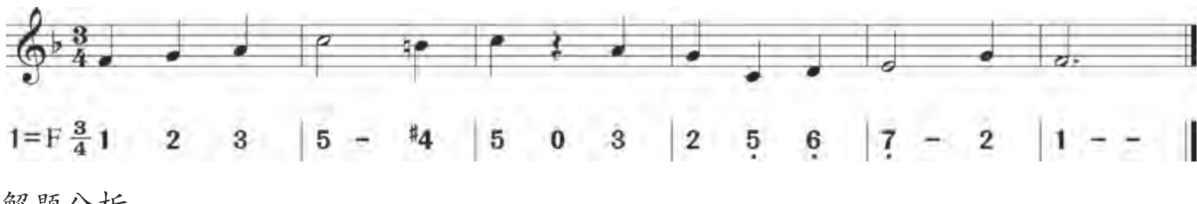
（1）明确原调（**1**＝F）上方增一度的新调是#F 调（**1**＝#F），调号如下。



（2）音符位置不变。对临时变化音，选用合适于新调的变音记号。



例题3：将例题1的曲调用更改谱号的方法移到三线中音谱表的G调上重写。

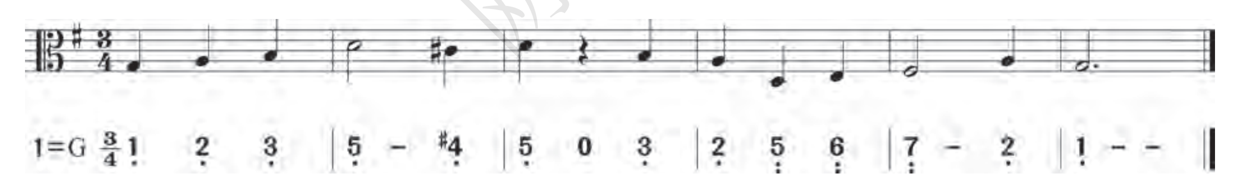


解题分析：

（1）明确谱号（高音谱号的F位置 = 三线中音谱号的G位置），调号如下。
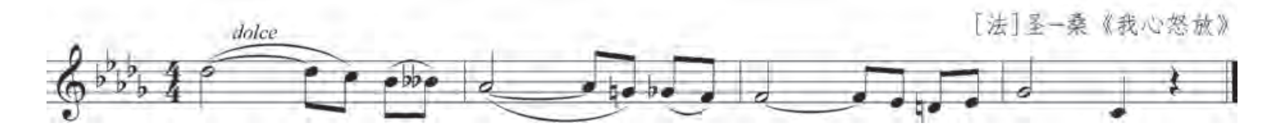
1=G

（2）音符位置不变。对临时变化音，选用合适于新调的变音记号。



2. 译谱：

例题1：将下列五线谱译成简谱。



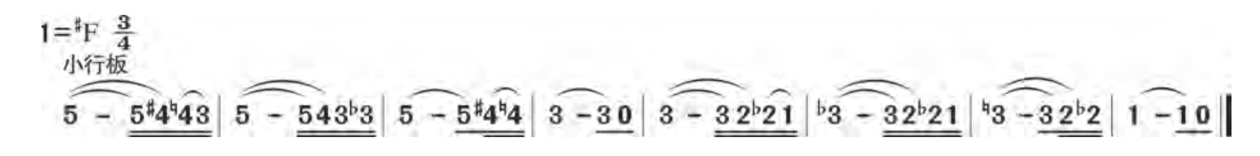
解题分析：

（1）明确简谱的调号：**1**＝♭D。

（2）将五线谱记录的拍号、音符、休止符及常用记号、术语，相应变通地转换改写成简谱。
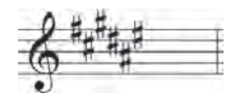


例题2：将下列简谱译成五线谱。
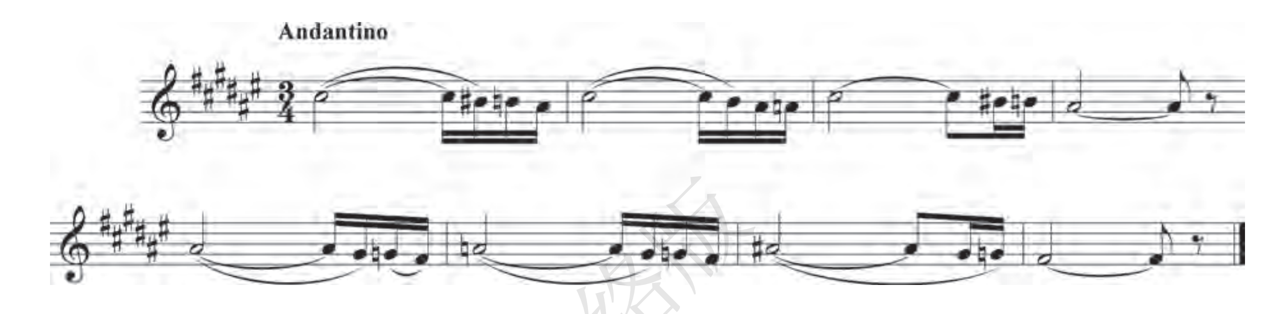


解题分析：

（1）根据简谱**1**＝♯F的调号，明确五线谱的调号。



（2）将简谱记录的拍号、音符、休止符及常用记号、术语，相应变通地转换改写成五线谱。
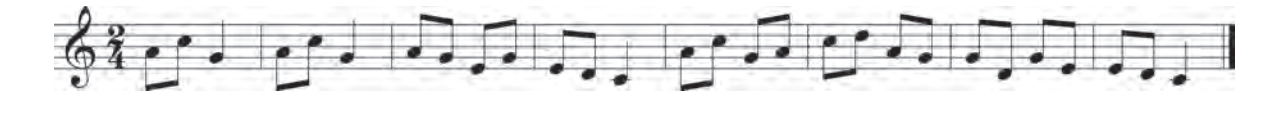


二、习题
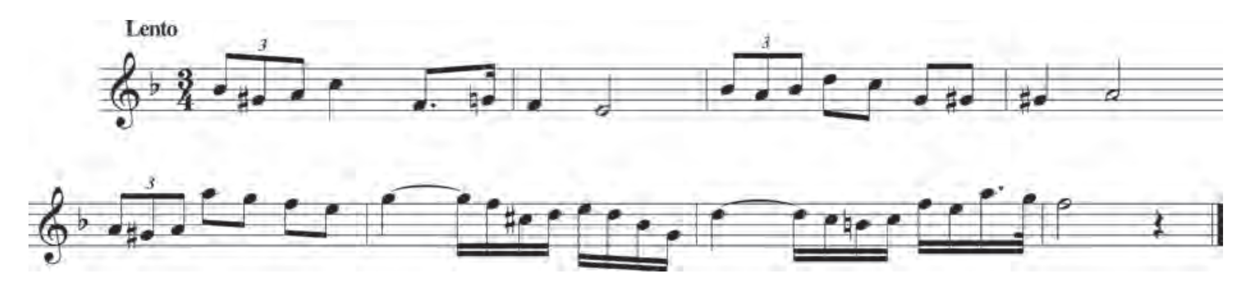
（1）将下列旋律向上移高大二度记谱。



（2）将下列旋律（实际音高）用♭B调乐器移调记谱。



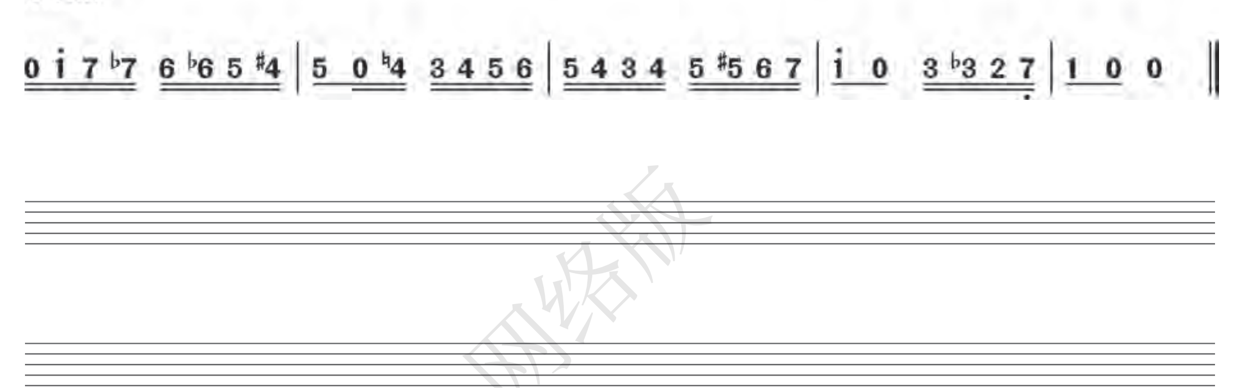
（3）将下列五线谱译成简谱。



（4）将下列简谱译成五线谱。

1=D $\frac{2}{4}$

小快板



第 11 课　旋律的基础知识

学习与掌握

一、旋律

通常指若干乐音经过艺术构思而形成的有组织的进行序列。旋律包含调式、节奏、节拍、力度、音色等音乐基本要素，是塑造音乐形象和表达作品思想的重要手段，是音乐的基础和灵魂。音乐的风格、体裁和民族特征等内容，主要通过旋律来表现。

二、旋律的基本形态

在旋律进行中，由于音高的走向而形成各种直线的或曲线的进行，这些进行类似画面中线条的伸展或起伏，称为“旋律线”。常见的旋律基本形态有以下几种：

1. 旋律上行：指旋律由低到高的运动形态。这时旋律具有较强的推动力，常使音乐趋于渐强，情绪逐渐高涨，通常表达较为激昂的情绪。

2. 旋律下行：指旋律由高到低，以直线或曲线的方式向下运动。这时旋律趋于平和、舒缓，通常表现情绪的消减和叹息的音乐形象。

3. 横向进行：指旋律做相同音高的连续进行，即同音反复。通常表现平稳、安静、肃穆、庄严的情绪。如果给予节奏、速度、力度等音乐要素的不同处理，也能表现出活跃、欢快、热烈等情绪。

4. 混合型的旋律形态：指旋律的上行、下行和横向进行的混合使用。这种形态在音乐作品中运用最多。

三、旋律发展的基本方法

1. 重复：指音乐材料的再次出现。为了让听者对旋律留下深刻印象，重复或者带有变化的重复就是必需的手段。此外，再现也是重复的一种形式，是一种特殊的重复。即旋律经过一段发展

之后，或者在出现一段新的旋律之后，原来的旋律又重新出现，因此称作“再现”。这种手法可以给全曲带来呼应、对称、稳定的感觉。再现可以是原封不动的，也可加以变化，使之获得一种总结、升华的效果。

2. 变奏：指将一段旋律在保留某些特征的情况下进行变化，一方面仍可使人听出旋律原型，同时又有新鲜感。比较简单的变奏是基本保持主题的旋律轮廓、节奏型甚至和声，只是添加一些小小的装饰。稍复杂些的，则会将旋律、节奏、调式调性、织体、和声都做较大幅度的改变，甚至只是选取旋律原材料的某个因素加以发展，以至于很难听出它们和旋律原型的联系。音乐作品中的“展开”就属于这种类型的变奏。

3. 展开：展开与变奏有相似之处，都是对原音乐素材的更改变化。但展开侧重于将原材料的部分进行扩充更改，包含音的时值的扩大缩小、音程及和弦的原位转位变化和受对位法影响而进行的倒影、逆行、模仿、模进等手段，使得音乐形象或是表达情绪呈现出更加新鲜、多样、多彩的变化。

4. 对比：音乐的进行、冲突和情绪的改变都来自于对比（如高与低、强与弱、快与慢、大调与小调等），以此推动和展开乐思。对比是由作品中的多个音乐材料造成的，它们在旋律形态、节奏型、情绪特征上的不同给听者带来了新鲜感觉。一部作品总会有对比的因素。大型作品的对比幅度会比较大，对比的材料会比较多；小型作品的对比幅度就小些，对比的材料比较少。

以上四种有关旋律的基本发展方法，它们在使用中经常互相渗透。比如，带有变化的再现，实际上体现了变奏原则，同时又因为它的变化，产生了对比效果。

四、旋律高潮

在旋律的发展中，音乐情绪不断高涨所达到的顶点（常伴随全曲最高音的出现），叫作“旋律高潮”。它的出现是整个乐曲情感的爆发点，使情感得以升华。

五、旋律结构的基本形式

旋律结构的基本形式也称为“曲式”，是音乐作品整体性表现和音乐形象全面呈现的重要手段之一。曲式的确立是通过各种音乐要素的综合运用获得的，特别是和声与调性在其中有着非常重要的作用。比如主和弦可以获得段落的收束感；调性的变化不仅可以带来对比，还常常意味着下一个段落的开始；再现通常建立在最初调性的回归；等等。

曲式结构通常包含乐汇、乐节、乐句、乐段等。虽划分不一定存在着“绝对”界线，但“终止式”仍是划分乐句、乐段的实用依据。

1. 终止式：指用来结束旋律的几个音或和弦。

（1）完全终止：指旋律结束在主和弦的根音上。

（2）不完全终止：指旋律结束在主和弦的三音或五音上。

（3）半终止：指旋律结束在属音的不稳定音上。

2. 乐汇：指旋律最小的结构单位，也称为“动机”。

乐汇的类型有以下几种：

（1）从弱拍开始，在强拍结束。

（2）从强拍开始，在弱拍结束。

（3）在一些快速的单拍作品中，有的乐汇可能包含两个重音，其长度也可达到两小节。

3. 乐节：乐节又称“短句”，相当于语言标点符号中的顿号或逗号。它是介于乐汇与乐句之间的结构单位。乐节远不是一句“完整的话”，但在节奏上常常有停顿，使它和后面的进行分开。

4. 乐句：一个具有特性的音乐基本结构单位。如歌曲的四句歌词，对应着四个乐句，句与句之间有呼吸。

5. 乐段：指能够表达完整或相对完整的乐思，用完全终止结束，具有相对独立的段落。乐段结构，可以由一个乐句、两个乐句、三个或以上的乐句组成。它可以短至几小节或长达数十小节，也可以是一首完整的乐曲或它们中间的一个组成部分。“起承转合”四乐句乐段，是我国音乐作品（尤其是歌曲）结构中常见的一种。

6. 一段体：以一个乐段构成的乐曲形式，也称为“一部曲式”。一段体一般只表达一个音乐形象、一种意境。许多民歌小调多为一段体。
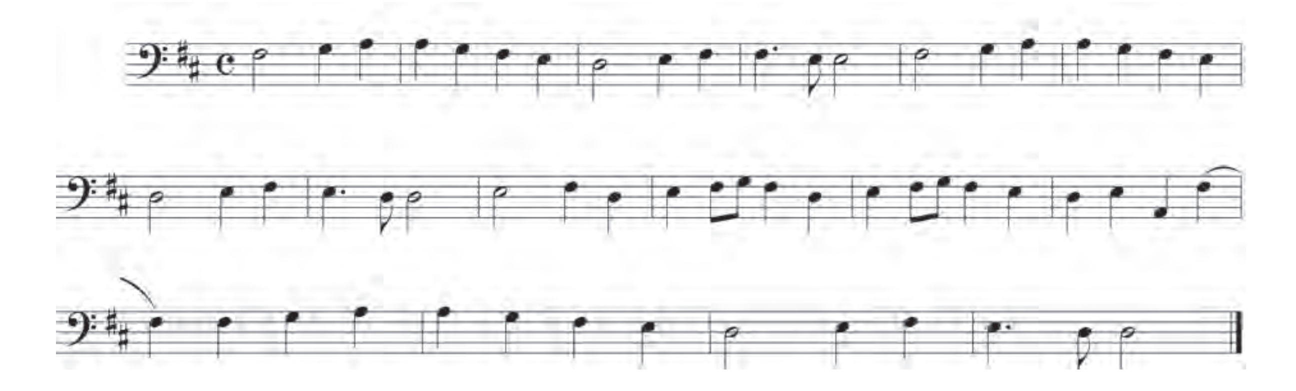
7. 两段体：由两个乐段构成的乐曲形式，也称为“单二部曲式”。两段体的第一段通常具有陈述的性质，第二段往往在形象上、调性上与第一段形成鲜明的对比。许多带副歌的群众歌曲，都是两段体。

8. 三段体：由三个乐段构成的乐曲形式，也称为“单三部曲式”。第三段是第一段的原样重复或变化重复的三段体，称为“带再现的三段体”。

实践与练习

一、解题指导

例题：旋律分析。



解题分析：
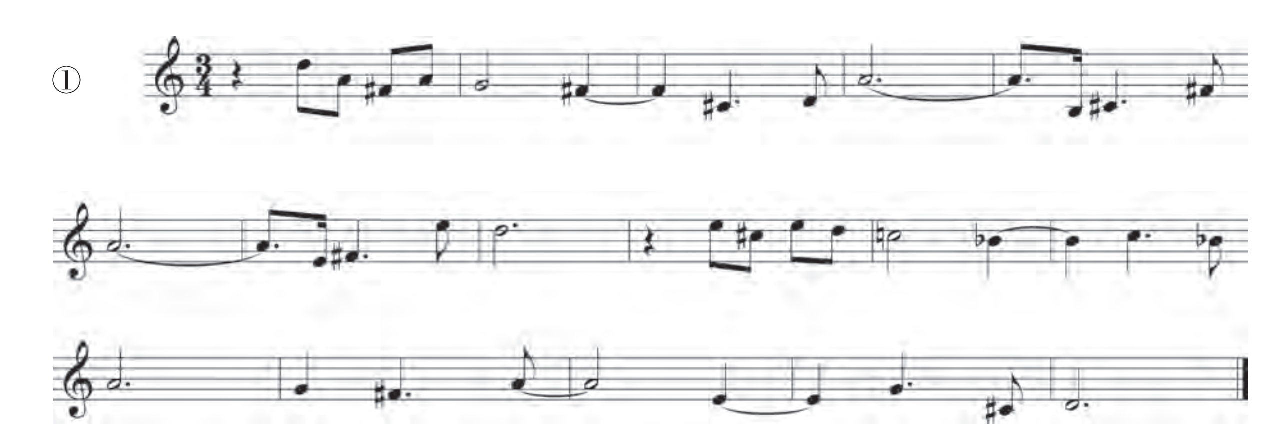
该旋律为《欢乐颂》（［德］贝多芬曲），属于D自然大调。A段8小节，第一句由两个模进的乐节构成（2+2），停在调式的Ⅱ级不稳定音上；第二句变化重复第一句，完全终止在调式主音上。B段的第一句引入动机式的新材料（1+1+1+1），结束在调式属音，与A段形成对比；第二句则原样重复第一段的第二句，构成带再现的单二部曲式（两段体）。

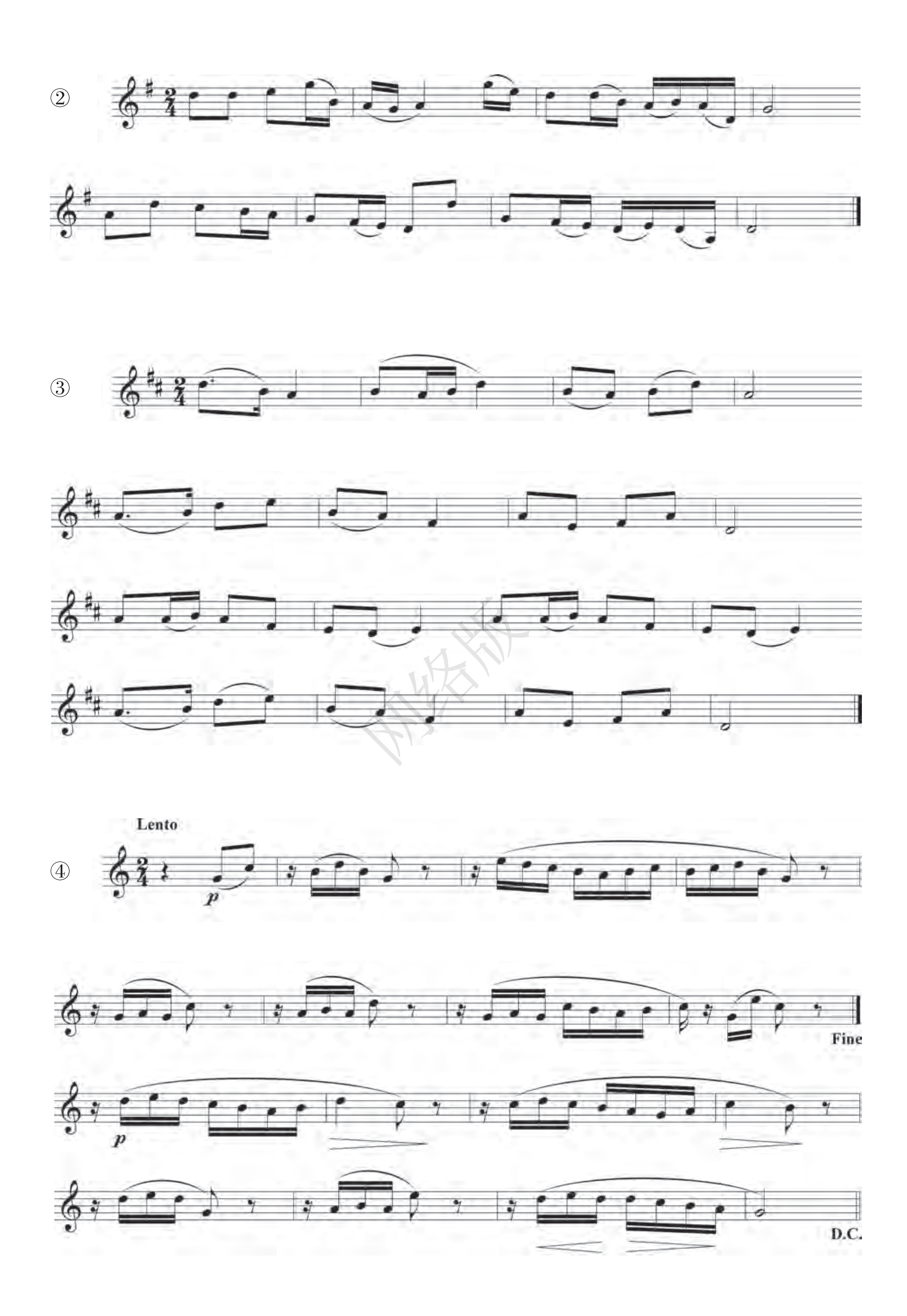
乐段标记：	A	B
乐句标记：	a + a	b + a
小节标记：	4　4	4　4
调性标记：	D自然大调	

二、习题

分析下列旋律。

①




②
③
Lento
④
p
Fine
p
D.C.

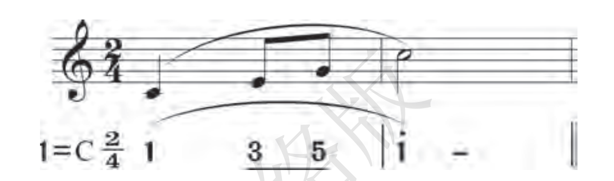
第 12 课　音乐常用记号与术语

学习与掌握

一、演奏法记号
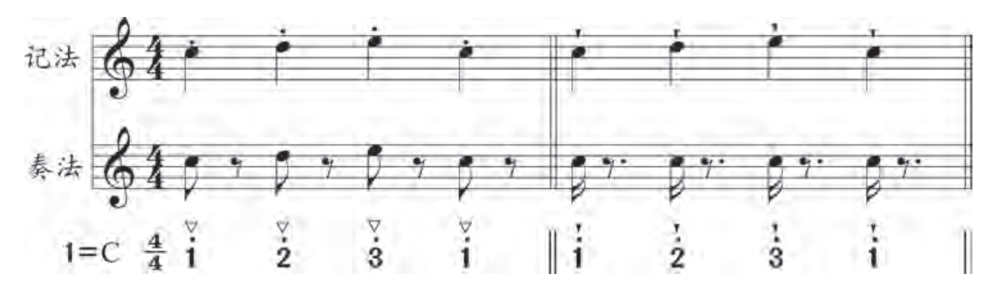
1. 连音记号：用弧线标记，一般记在音符上方。连音奏法要求弧线以内不同音高的音要奏得连贯、流畅。

例12–1
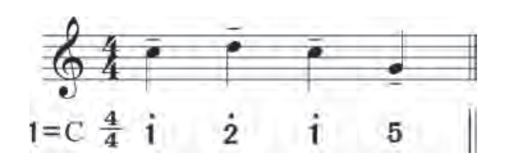


2. 断音记号：表示带记号的音或和弦要断续演奏。五线谱中分别用圆点“·”或三角“▼”标记。符头朝上，则标记在符头上方；符头朝下，则标记在符头下方。简谱中则分别用空心三角“▽”或实心三角“▼”标记在数字音符的上方。

例12–2
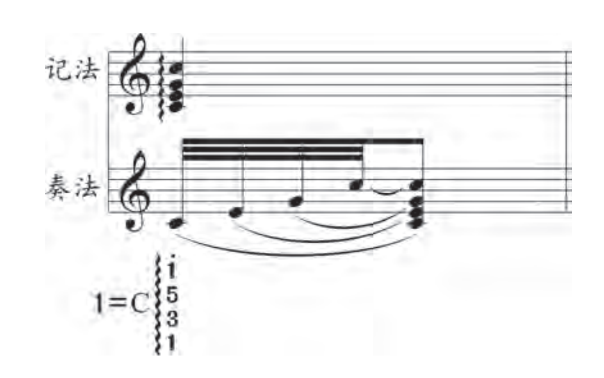


3. 保持音记号：用短横线标记，表示该记号音要充分保持时值。

例12–3



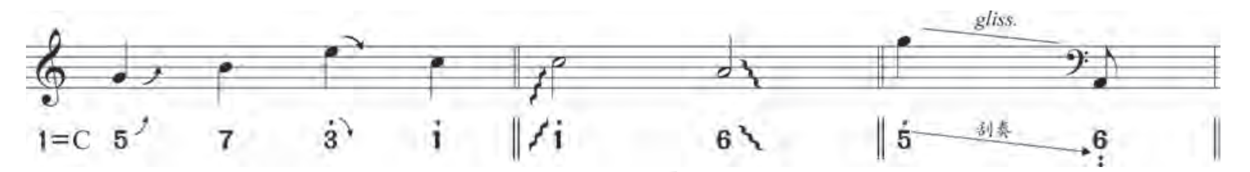
4. 琶音记号：用“⌇”标记，将和弦中各音由下而上依次弹奏，类似水波荡漾。

例12–4



5. 滑音记号： “↘”或“⤥”为下滑音记号；“↗”或“⤤”为上滑音记号。记在两个音之间的滑音记号表示由前一音滑向后一音。滑音记号记在该音符的前面，表示由其他音滑向该音；滑音记号记在该音符的后面，则表示由该音滑向其他音。另外，滑音奏法还有一种特殊形成，是在两音之间画一直线，标明“刮奏”或“gliss.”，并根据不同乐器的特点和要求进行演奏。
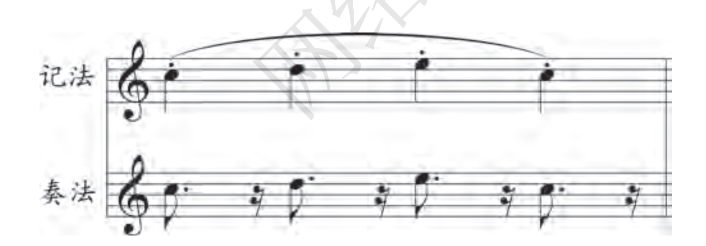
例12–5



演奏法方面的许多记号，可以单独使用，也可以结合起来使用。
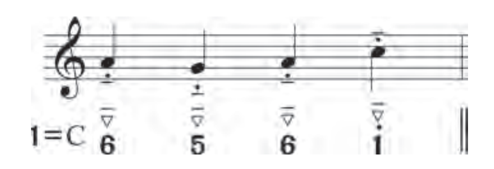
（1）连音记号与跳音记号相结合构成“半连音记号”。半连音记号表示似连非连。如：

例12–6
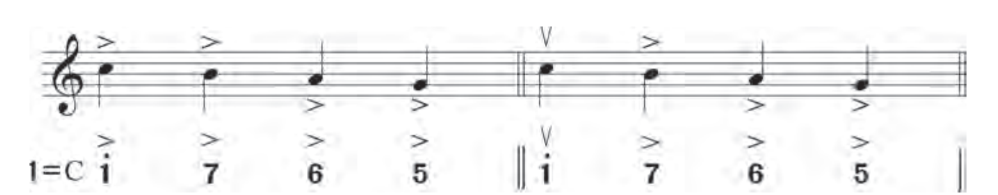


（2）断音和保持音结合在一起，叫作“半保持音”。表示该记号音稍强奏，同时各音稍分离。

例12–7



6. 重音记号： “∨”或“＞”记在音符的上方（五线谱记于符头一边），表示该记号音要强奏。若两种记号用于同一段音乐，则前者更重。

例12–8



7. 自由延长记号：用“𝄐”或“𝄑”记于音符、休止符、小节线、双纵线的上方或下方。其作用：
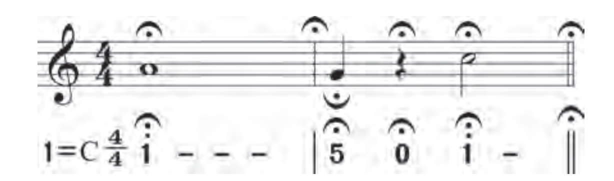
（1）用于音符，表示该音符根据音乐的需要自由延长。

（2）用于休止符，表示该休止符的休止时间可自由控制。

（3）用于小节线，则表示小节之间休止片刻；用于双纵线，表示曲终。

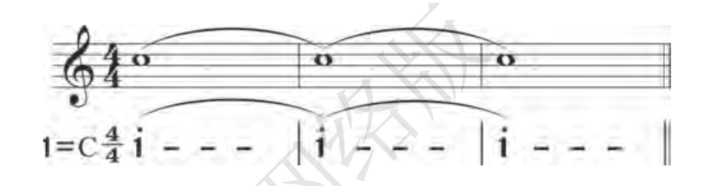
（4）用于乐章结束处，表示稍加停顿再奏下一乐章。

例12–9
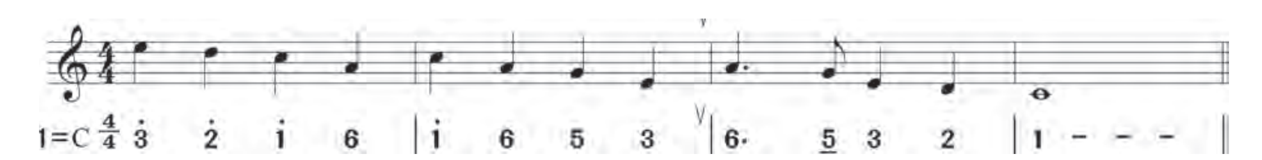


8. 延音线记号：记在音高相同的两个相邻音符上的弧线，表示将两个音唱（奏）成一个音。延音线可以连续使用，它的长度等于这些音符时值的总和（延长线与连音线记号相同，但意义不同，切勿混同）。

例12–10



9. 呼吸记号：“∨”或“’”记在音符之后，表示呼吸或唱（奏）中的分句。

例12–11



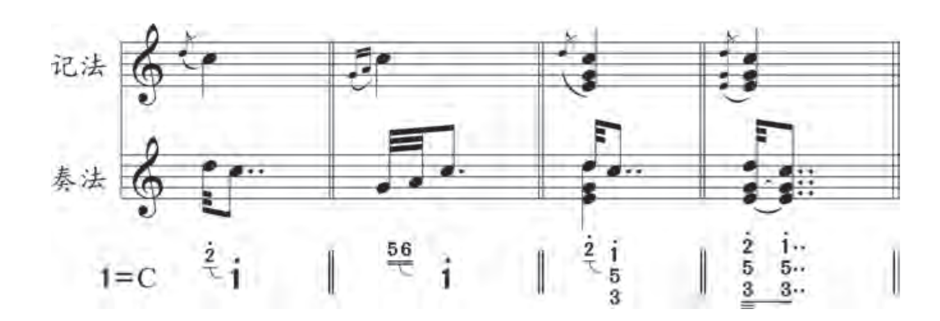
二、装饰音记号

用来装饰旋律音的小音符，叫作“装饰音”。主要有以下几种：

1. 倚音：
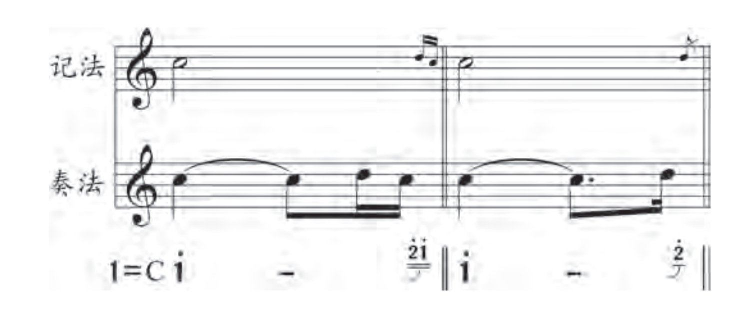
（1）前倚音：分单倚音和复倚音。单倚音用带斜线的小八分音符标记在旋律音之前（加小连线），符杆向上；复倚音用相连的两个小十六分音符标记，与被装饰音用小连线相连。前倚音时值较短，重音落在被装饰音上。

例12–12



（2）后倚音：出现在旋律音之后的小音符（较少用）。
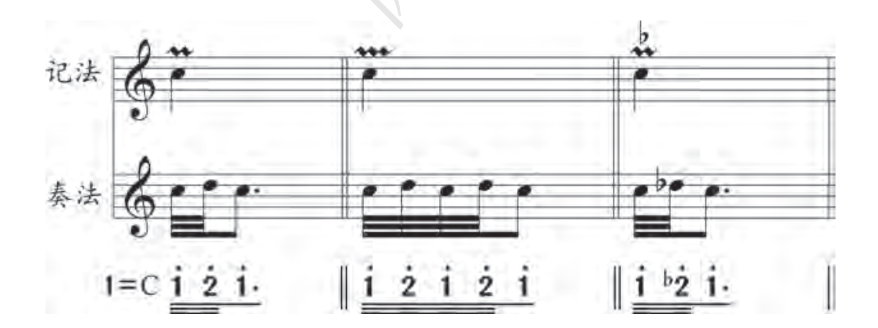
例12–13



2. 波音：
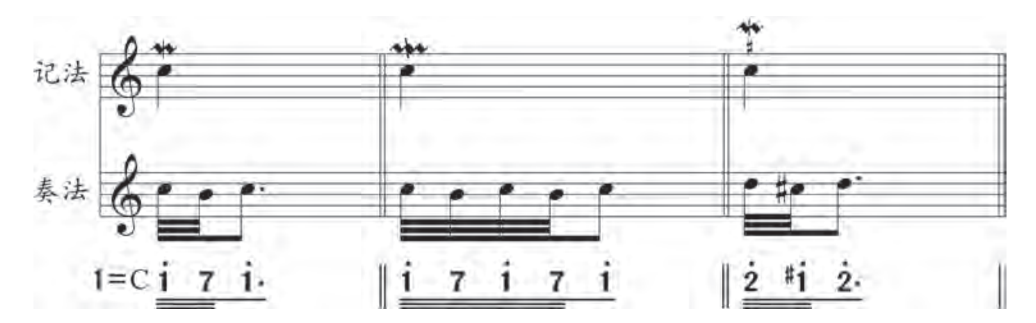
（1）顺波音：上方邻音出现一次的，叫作“单顺波音”，用“”标记；上方邻音出现两次的，叫作“复顺波音”，用“”标记。

例12–14



（2）逆波音：下方邻音出现一次的，叫作“单逆波音”，用“”记号；下方邻音出现两次的，叫作“复逆波音”，用“”标记。
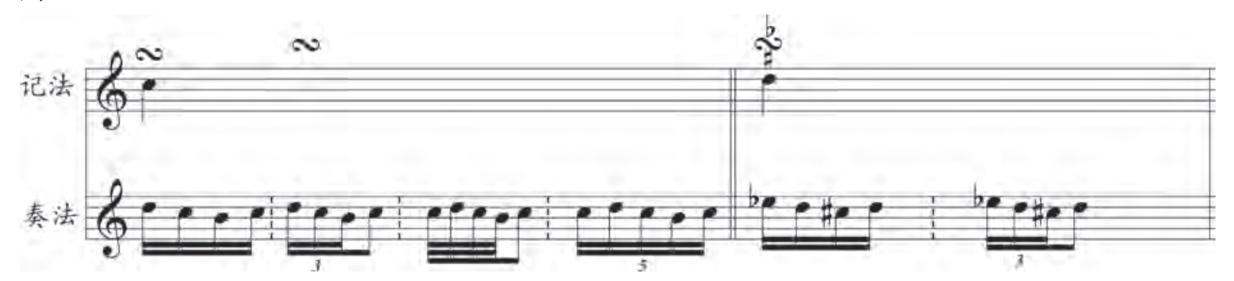
例12–15



3. 回音：（在简谱中极少见，下例省略简谱）
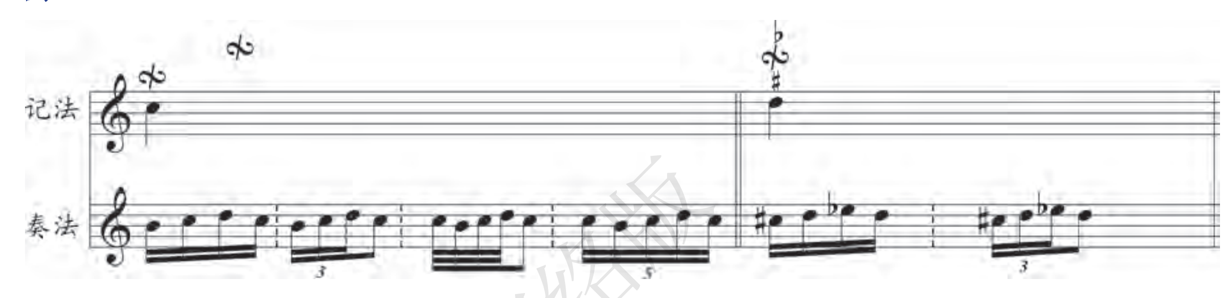
（1）顺回音：由主要音或主要音上方的邻音开始，包括主要音及其上、下方邻音（含变化音）形成的一种旋律型，用“∾”记号表示。

例12–16
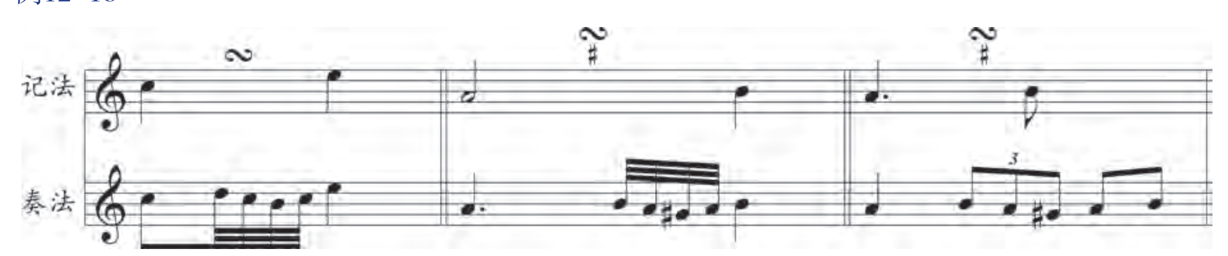


（2）逆回音：由主要音或主要音下方的邻音开始，包括主要音及其上方邻音（含变化音）形成的一种旋律型，用“∾”记号表示。

例12–17



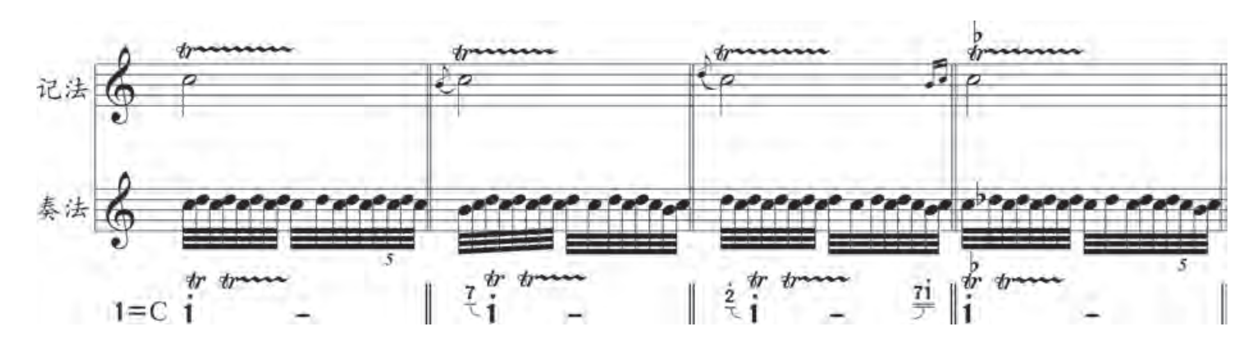
（3）相邻两个旋律音之间的回音奏法：

例12–18



（4）颤音：由主要音和它上方邻音快速均匀地交替而成，用记号“tr”或“tr~~~”标记。

例12–19
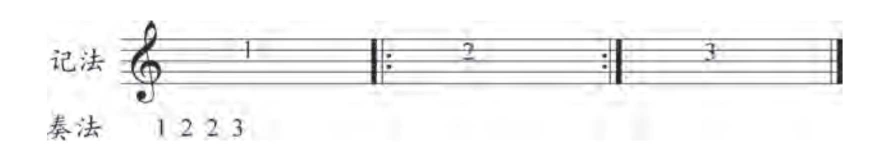


三、省略记号

1. 段落反复记号：

（1）小节或段落反复记号：‖:　:‖。
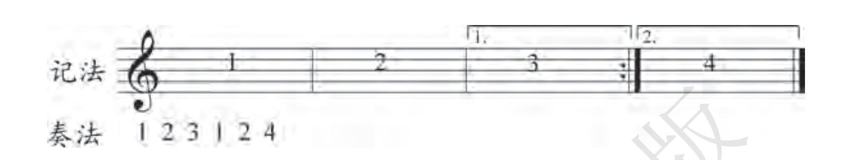
例12–20



如果反复是从头开始，前面的“‖:”可省去。

（2）反复跳跃记号（俗称“跳房子”）：1.　:‖ 2.　‖。
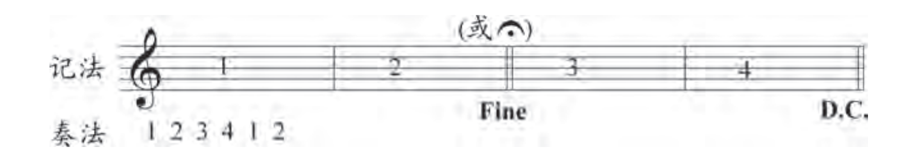
例12–21



（3）从头反复记号：D.C.。

在标有D.C.处从头反复至标有Fine（曲终）或双纵线上有延长记号处结束。

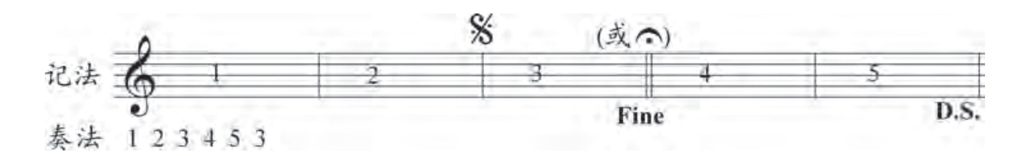
例12–22



（4）从记号处反复的记号：D.S.。
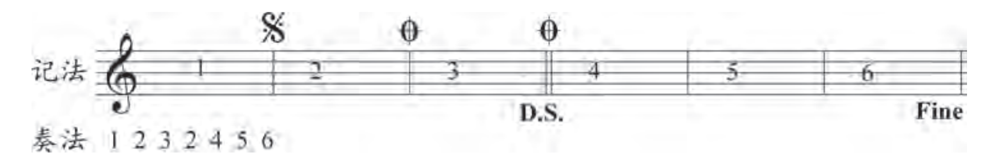
在标有D.S.处，从记号“𝄋”处反复至标有Fine或“𝄐‖”处结束。

例12–23
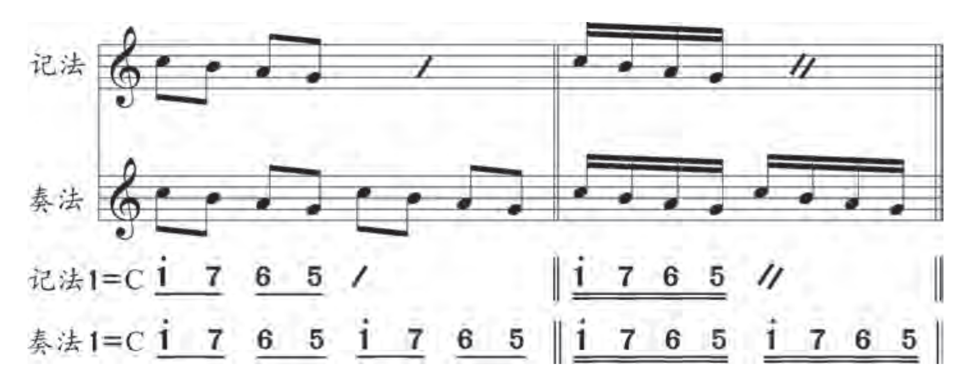


（5）反复省略记号（Φ）：在反复时，将两个“Φ”记号之间的部分省略。

例12–24
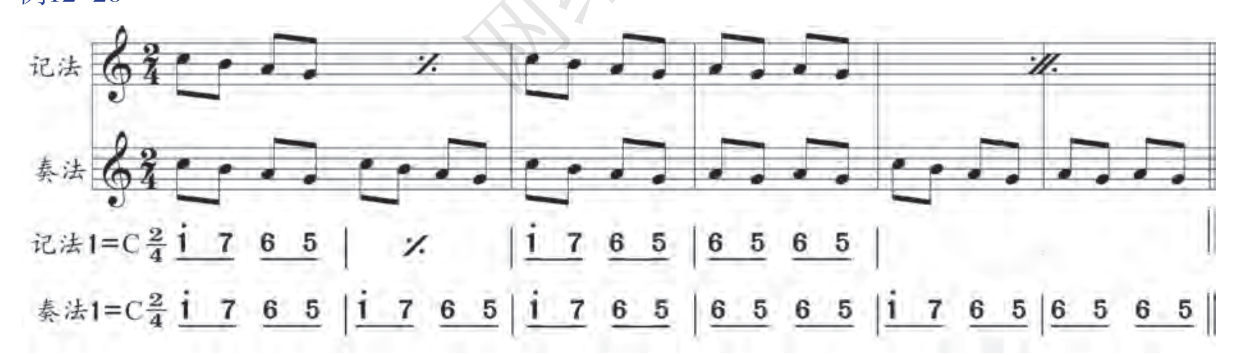


2. 小节内音型的重音记号：用与音型音符尾数相同的斜线标记。

例12–25



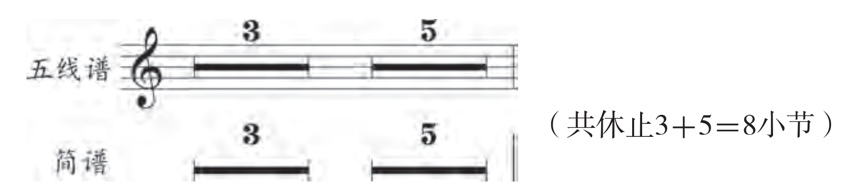
3. 整小节重复记号：用“𝄎”或“𝄏”记号代表整小节的重复，将“𝄏”记号写在小节线上，表示前两小节重复。

例12–26



4. 长休止记号：用 8 记号表示。其中数字表示休止的小节数（五线谱中，常记在第三线上）。

例12–27
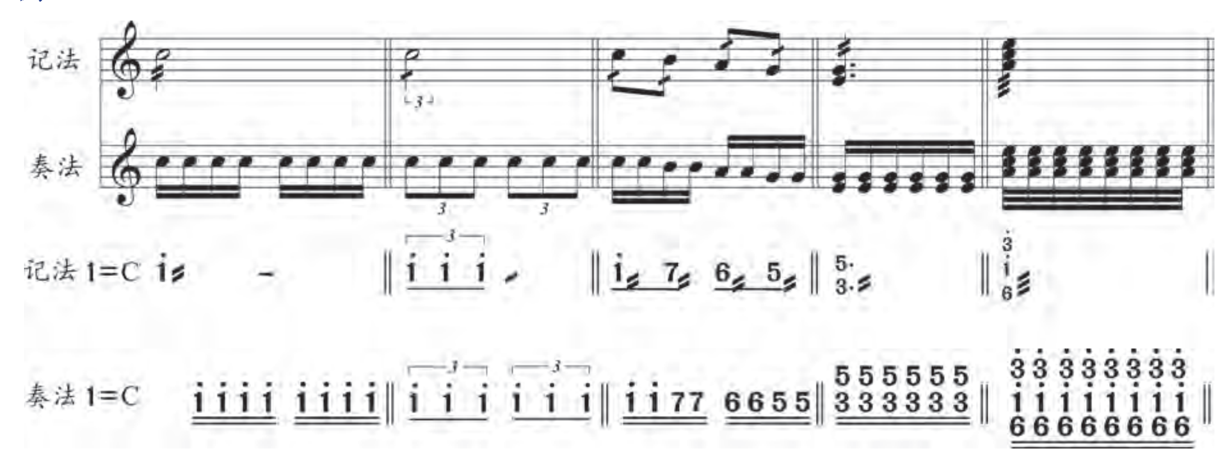


（共休止3+5=8小节）

5. 震音记号：
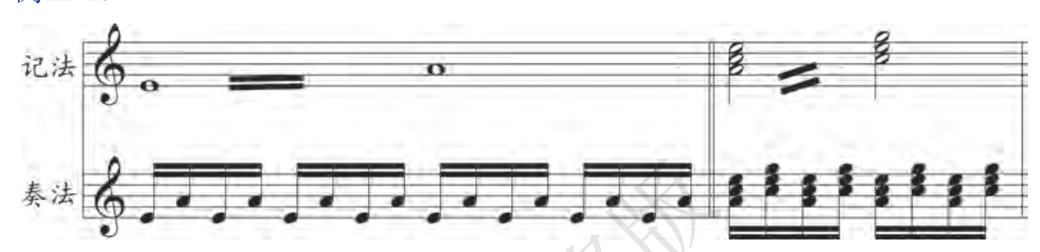
（1）表示一个音、一个音程或一个和弦的迅速交替，用斜线标记。斜线的数目与实际演奏的音符符尾相同。

例12-28
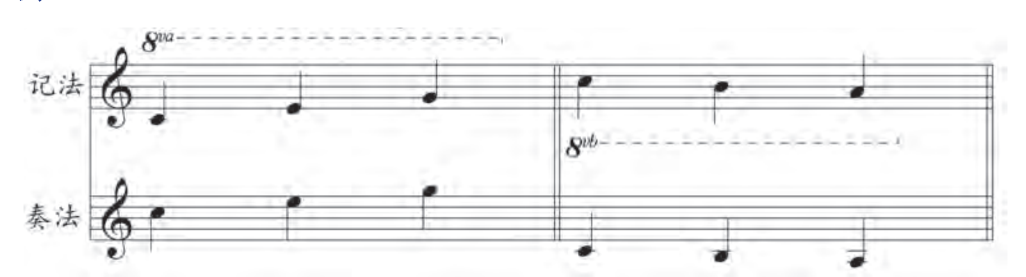


（2）两个音或两个和弦之间迅速地交替，斜线记在两个音或两个和弦之间，震音的总时值相当于其中一个音的时值。

例12-29
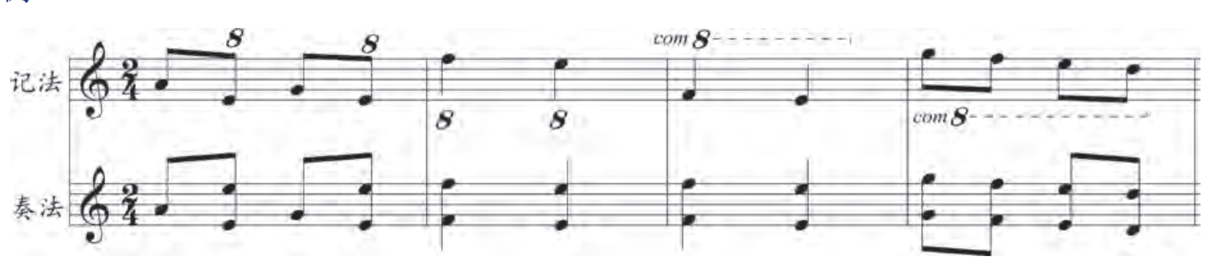


6. 移动八度记号：用记号“8va- - - -”记在音符的上方，表示虚线以内的音移高八度；用记号“8vb- - - -”记在音符的下方，表示虚线以内的音移低八度。此记号常用于五线谱。

例12-30



7. 重复八度记号：用数字“8”记在音符的上方，表示高八度重复；用数字“8”记在音符的下方，表示低八度重复。连续较多音符的高八度重复，用记号“com 8- - - - - - - - -”记在音符的上方；连续较多音符的低八度重复，用记号“com 8- - - - - - - - - - -”记在音符的下方。此记号常用于五线谱。

例12-31



四、常用术语

1. 力度术语：

例12–32

中文术语	意大利术语	缩写
很弱	pianissimo	pp 或 ppp
弱	piano	p
中弱	mezzo–Piano	mp
中强	mezzo–forte	mf
强	forte	f
很强	fortissimo	ff
渐强	crescendo	cresc.
渐弱	diminuendo	dim.
特强（一个音或和弦突然加强音量）	sforzando	sf 或 sfz
突强（一个小片段突然加强音量）	rinforzando	rf 或 rfz
强后即弱	forte–piano	fp
特强后弱	sforzando piano	sfp

2. 速度术语：

（1）基本速度术语。

例12–33

中文术语	意大利术语	一分钟内的拍数
庄板	Grave	40—44
广板	Largo	46—50
慢板	Lento	52—54
柔板	Adagio	56—58
小广板	Larghetto	60—63
行板	Andante	66
小行板	Andantino	69—84
中板	Moderato	88—100
小快板	Allegretto	108—126
快板	Allegro	132—176
急板	Presto	184—220
最急板	Prestissimo	208

（2）变化速度术语（一）。

例12–34

中文术语	意大利术语	缩写
渐慢	rallentando	rall
	ritardando	rit. 或 ritard.
	ritenuto	riten.
稍慢（较前面速度慢）	poco meno mosso	
渐宽广（渐慢，同时力度加强）	allargando	allarg
渐消失（渐慢，同时渐弱）	mancando	manc
渐快	smorzando	smorz.
转快	accelerando	accel
稍快（较前面速度快）	piu mosso poco piu mosso	
慢起渐快	lento poi accelerando	string.
渐快同时渐强	stringendo	

（3）变化速度术语（二）。

例12–35

中文术语	意大利术语	缩写
原速	a tempo	a ten
按初速	tempo primo	
速度自由	tempo rubato	
速度自由、节奏自由	ad libitum	ad lib
很	molto	
非常、极	assai	
稍少一点	meno	
尽可能	possibile	
一点点	poco	
更多一点	piu	
不过分	non troppo	
始终、一直	sempre	

3. 表情术语：（按意语字母顺序排列）

例12–36

中文术语	意大利术语
热情，富于感情	affettuoso
充满激情	agitato
进行曲风格	alla marcia
活泼，快速	animato
朝气蓬勃	brioso
如歌的	cantabile
用，用……感情	con
热烈，热情	con spirito
舒适，中等速度	comodo
柔和，柔美	dolce
哀怨，悲伤	dolente
富于表情	espressivo
雄伟，壮丽	grandioso
优美，优雅	grazioso
连音	legato
轻快，轻巧	leggiero
宏伟，庄重	maestoso
欢乐，诙谑	scherzando
单纯，简单	semplice
保持，一直用……奏法	sempre
热烈，热情	spiritoso
断奏，断音	staccato
安静	tranquillo
生气勃勃的	vivace
活泼，敏捷	vivo

实践与练习

一、解题指导

例题1：写出下列简谱的实际演奏效果（重新记谱）。

1=C $\frac{2}{4}$

5 – | 3 i 6 5 | ％ | 3 i 6 5 // | 3 i 6 5 6 5 3 1 :‖

3 i 6 5 | 6 5 3 1 | 2 | 5 – | 5 0 0 ‖

D.S.

解题分析：

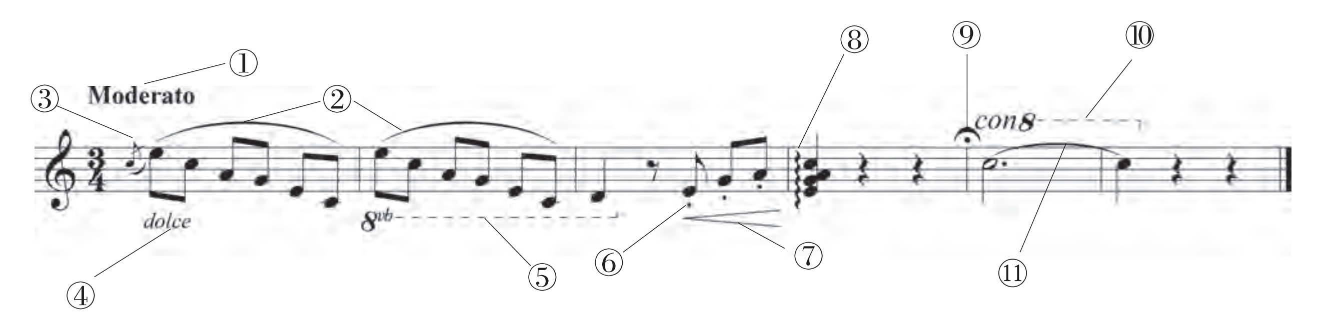
1=C $\frac{2}{4}$

55555555 55555555 | 3 3 i i 6 6 5 5 | 3 3 i i 6 6 5 5 | 3 i 6 5 3 i 6 5 |

3 i 6 5 6 5 3 1 | 55555555 55555555 | 3 3 i i 6 6 5 5 | 3 3 i i 6 6 5 5 | 3 0 i 0 6 0 5 0 |

6 0 5 0 3 0 1 0 | 0 0 | 0 0 | 3 3 i i 6 6 5 5 | 3 3 i i 6 6 5 5 | 56565656 56565656 | 5 0 0 ‖

例题2：用中文标注下列五线谱中的所有常用记号和术语。



解题分析：

①中板　②连音　③前倚音　④柔和　⑤移低八度　⑥断音

⑦渐强　⑧琶音　⑨自由延长　⑩高八度重复　⑪延音线

二、习题

（1）选择题。

①速度术语“Allegro”的中文含义是（　　　　）。
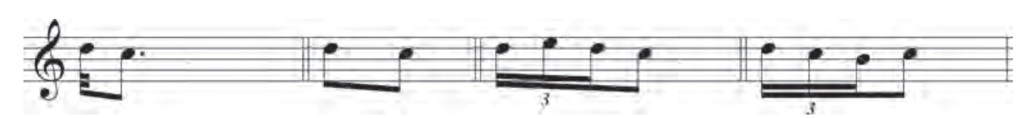
A．庄板　　B．广板　　C．慢板　　D．快板

②下列记号中，与力度有关的选项是（　　　　）。

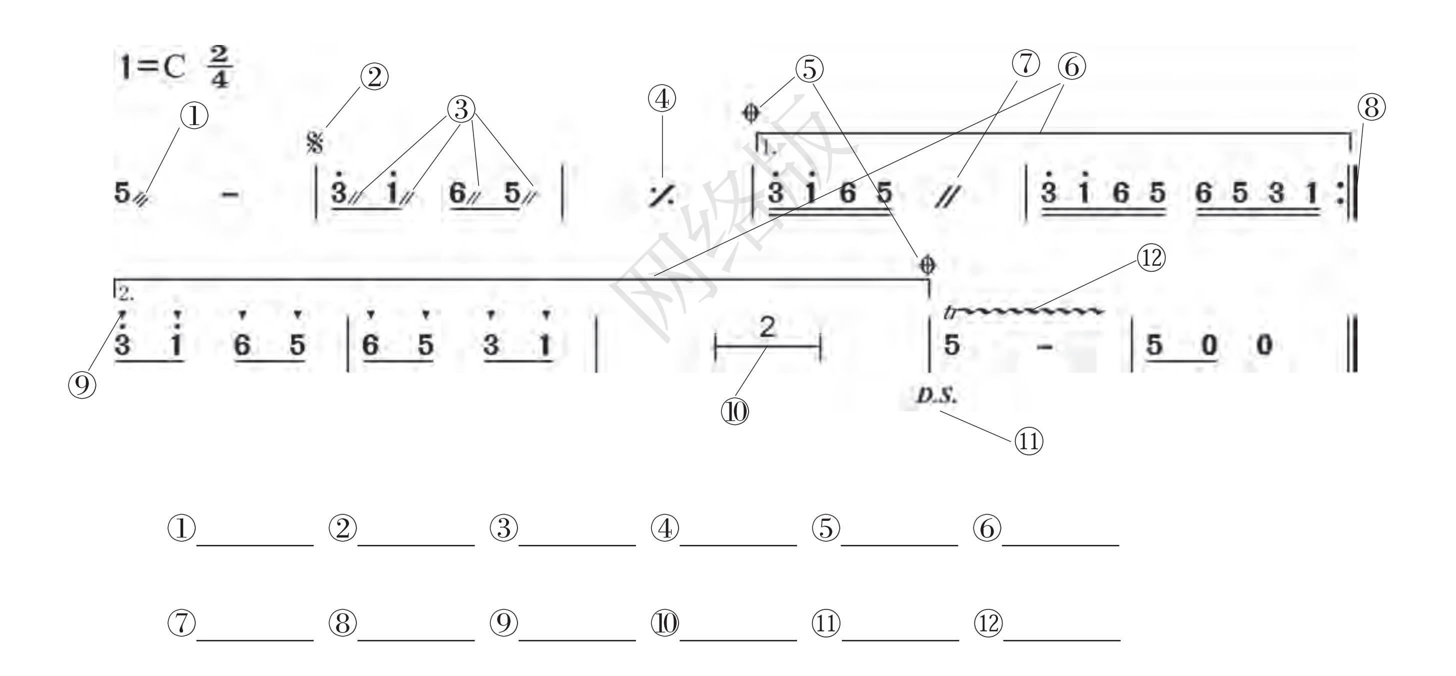
A．　　B．rit.　　C．possibile　　D．*mf*

③  该装饰音的实际演奏应是（　　　　）。

A．　　B．　　C．　　D．
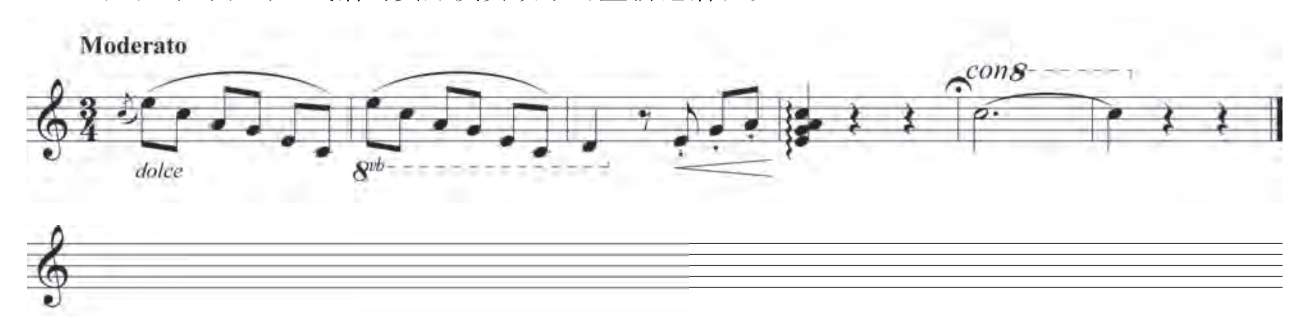


（2）用中文标注下列简谱中的所有常用记号。



①________ ②________ ③________ ④________ ⑤________ ⑥________

⑦________ ⑧________ ⑨________ ⑩________ ⑪________ ⑫________

（3）写出下列五线谱的实际演奏效果（重新记谱）。





第二单元

音乐学常识



第 13 课　音乐艺术的基本特征

学习与掌握

音乐是凭借声波振动而存在、在时间中展现、通过人类的听觉器官而引起各种情绪反应和情感体验的艺术门类。

在中国，春秋战国以前，“音”和“乐”两个词一直是分别使用的。在古汉语中，把声、音、乐分为三个层次。按中国古代音乐理论专著《乐记·乐本篇》的说法：“感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。”可见，“声”泛指一切声音，古代又称之为天籁、地籁、人籁等，其中包括各种噪声；“音”特指有秩序、有条理、有组织的声音，相当于由乐音缀合而成的音调、曲调、音响组合等；至于“乐”，在上古时代指的是诗歌、音乐、舞蹈三种因素混为一体、尚未分化的艺术活动，孔子时代作为教育必修科目“六艺”（礼、乐、射、御、书、数）之一的“乐”，就是这种混生性的艺术活动。中国古籍上第一次出现“音乐”一词，是在《吕氏春秋·大乐》篇中：“音乐之所由来者远矣，生于度量，本于太一。”此后，“音乐”一词逐渐取代原先“音”一词的地位，用以指称音乐这一艺术门类；而“音”一词的含义则逐渐变窄，仅指有确定音高的乐音（例如“五音”）。到后来，“乐”一词才作为“音乐”一词的简称而用来指称音乐。在欧洲，拉丁文中的音乐一词“Musica”，起源于希腊神话中掌管文艺、科学的女神缪斯的名字，它的含义不像汉语中“音乐”一词那么明确。但是希腊神话中缪斯的职责是侍奉太阳神阿波罗，从这点看，借用缪斯的名字来转述音乐这一语义演化，隐含着一种象征性的寓意，赞誉音乐令人心旷神怡的社会功能，并赋予它以高贵纯洁的形象。

音乐艺术的基本特征可以归纳为以下几个方面：

1. 声音特征： 音乐是一门声音的艺术。音乐艺术所运用的声音，是从自然界的各种声音现象中，经过特定的方法挑选和概括出来的有组织的声音序列。这些声音又依它的高低、强弱、长短、音色等性能构成旋律、节拍节奏、调式调性、和声复调、织体以及配器等音乐语言的要素。

2. 听觉特征： 音乐是一门听觉的艺术。但它又不同于同样是以声音材料为基础的语言。音乐所用的材料与结构是非语义性的，从表面现象看，活的语言艺术（书面记录除外）也是凭借声波振动，通过听觉器官，在时间中展现的，但语言所用的声音有语义，是词义的外壳；音乐则不然，各种乐汇所唤起的联想是从情感激发中自由展开的，不遵守语义学的规则，它不仅用听觉，有时还通过全身来感受音乐。

3. 时间特征：音乐是一门时间的艺术。它与电影和戏剧艺术相同，都是为了使整个艺术作品得到完整的实现，必须把一定的时间作为前提。在此过程中，只是我们的欣赏视角改变而已。但从音乐与建筑艺术的对照比较中可以看出，在形式要素的抽象性和结构规范的严谨性方面，音乐与建筑十分相似；但与建筑在空间中展现（属于空间艺术）不同，音乐是在时间中展现的艺术（属于时间艺术）。

4. 空间特征：音乐具有时间上的持续性和变动性，音乐中的空间是由欣赏者头脑中派生出来的想象空间。音乐作品的声音在一定的、现实的音响空间扩散，使欣赏者在感受音乐作品中的声音运动时，创造了某种空间的表象，它与欣赏者在欣赏音乐当时所处的实际空间不同。

5. 表情特征：音乐以声音为媒介，体现出了巨大的情感表现力，能够直接引起欣赏者的情绪反应。音乐的内容与文学、戏剧、绘画等那些大量地描绘生活中的具体事物情景（再现性、描摹性）的艺术门类不同，音乐所直接呼唤、激发的是情感与意志（表现性、表情性）；由情感体验出发，不同的个人凭自已的生活经历而联想到的具体对象也很不相同。因此可以说，音乐的内容具有情感的确定性与对象的不确定性相统一的特点。

6. 形象特征：任何艺术形式都需要塑造自己的艺术形象来表现一定的内容。音乐主要是听觉的形象，音乐表演的音响是摸不着、看不到的无形音响的流动，它是通过音乐家对音响的感知与思维创造出来的，通过旋律、节奏、复调、和声、曲式以及配器等创作要求组合在一起，通过音响艺术引发人们情感上喜怒哀乐的共鸣。

思考与探究

1. 请同学们从音乐艺术的基本特征出发，比较一下音乐艺术与视觉艺术（以美术作品为例）在艺术形式和表现特点上有哪些区别？（可由学生先拟出个人发言提纲，在教师引导下进行集体讨论。）

2. 请结合自己的学习体会，以《中华人民共和国国歌》在音乐方面所表现的突出特征为主题，提交一篇不少于 500 字的议论文。

第 14 课　音乐与社会生活的关系

学习与掌握

音乐作为一种极富审美魅力的艺术形式，它是人类精神生活的基本需求，从古至今，它也是伴随着人类的社会生活而产生的。如和劳动相联系的夯歌、渔歌、牧歌、田歌；和青年男女交往相联系的情歌、恋歌；和风俗习惯相联系的酒歌、婚嫁歌、丧歌；用于国家仪典的国歌；用于行军队列的军乐；用于体操、滑冰的运动音乐；用于娱乐、休息的舞曲；用于宗教的经文歌、弥撒曲、众赞歌；等等。音乐与社会生活密切联系在一起，生活中到处充满了音乐。

音乐的审美教育功能对社会的影响最为深远。由于音乐能把千姿百态、高度发展的社会现状呈现为明显直观、灵活多姿的感性形式，因此它在提高审美感受能力的同时就给人以教育，不仅对智力开发给予有力的促进(提高联想、幻想和创造性想象能力，提高抽象思维、敏慧推理的智能，提高对于外来信息的记忆、反馈能力)，而且对于各种非智力因素(如自制力、毅力、细心、专注、适度)的培养，以及性格、情操方面各种良好素质的塑造，都具有深远持久的作用。在原始公社时期形成而后保存在奴隶主子弟教育项目中的“乐”，是音乐发挥其审美教育功能的古老而朴素的形态；它是古代乐教思想产生的土壤，在古希腊柏拉图和中国古代儒家的政治理想中都包含这一成分。在欧洲，自从启蒙思想家卢梭提出审美教育主张以来，教育中的审美教育因素更广泛开展。中国近代教育家蔡元培和音乐学家王光祈都提出过美育和乐教的主张。在当代生活中，高尚音乐的演出和传播，是以社会教育形式出现的审美教育活动，它可以对社会成员发生道德伦理的陶冶和教化作用；如果这些演出和传播不按照健康的审美理念加以规范，音乐对社会成员行为的塑造将发生反面的效果，萎靡、粗野、丑陋的音乐，只可能导致社会精神生活的贫乏、低级以至于混乱。

音乐还可以提供有教养的娱乐，有文化的休息，通过松弛的审美享受来积蓄精神的素养和活力。从原始氏族的集体歌舞，到后来的儿童唱游、各民族现存的集体歌舞以及群众聚会上表演的歌舞节目，都发挥这样的功能。通俗轻松的娱乐音乐，在古代社会中常作为宴饮音乐出现，在后工业文明的条件下，则常作为餐厅、茶座、商场、候车室等其他休息场所的背景音乐来播放，以增强日常生活中的某种情趣。从这种社会功能的反面表现来讲，娱乐音乐中格调低下、趣味庸俗的部分可能对人类精神产生消极影响和腐蚀作用，这是有必要抵制和克服的。

音乐的另一种实用功能是保健和治疗。无论在中国古代或古希腊，还是在中世纪的阿拉伯，都曾有著名的学者医师用音乐治病，提倡音乐治疗。有些民族长期以来保持用舞蹈、歌唱和演奏打击乐治疗精神抑郁症的风俗。在工业生产条件下的一些噪声很大或过于寂静的劳动环境中，劳动者特别需要佩戴附有耳机的耳罩，边劳动边欣赏音乐，这种文明保健设施对劳动者的身心健康

颇有裨益。随着工业文明走向成熟，音乐治疗在近几十年来已呈现出广阔的发展前景，音乐治疗的诊所、协会、专科学校纷纷成立。

思考与探究

1. 请同学们从音乐与社会生活的关系出发，谈谈音乐的审美教育功能对自己有哪些影响？（可以学生小组为单位，在教师引导下进行集体讨论。）

2. 请同学们结合自己对当今流行音乐的认识，提交一篇不少于500字的议论文。

第 15 课　音乐与人的情感和意志表达

学习与掌握

音乐是人类社会生活的反映，同时，音乐的内容又充满情感与意志。音乐所反映的社会生活，既表现了社会成员对客观规律的理解和运用，又显示了社会成员主观上的追求和愿望、意志和憧憬，它承担着传递社会信息与交流情感体验的职能，起着组织与协调社会成员的意志行为的作用。

由于音乐以声波振动的非语义性组织结构与人类的情感、意志活动直接同构对应，所以音乐中的意志表现形式起着组织与协调社会成员意志行为的作用，音乐中的情感表现形式承担着传达与交流社会成员情感体验的职能，使音乐常能在某种具体的实践活动中，或具体的社会交往场合发挥某种带有实用效益的功能。音乐之所以能作用于人的生理、心理状态，其最底层的物质基础是声波对听觉器官的刺激会引起人体内的生理反应(如呼吸、脉搏、血液成分、内分泌、脑电波的变化)以及动作、情绪反应；在此基础上，按一定的结构组织起来的乐音则以其形态样式，整体对应于社会生活的情景、民族心理的特质、阶级意识的显现等等，因而能把这类反应导入意志行为和社会情感的轨道，并最终导入人格、情操的范畴。因此，音乐所唤起的人类理性并不停留在语言符号的、抽象的、精神性层次(如知识领域里的概念体系，道德领域里的律令训条)上，而已经落实到调动一整套生理活动的、实践的、物质性的层次上，是一种充满激情的实践理性。原始氏族用于图腾祭祀、庆功禳灾的乐舞，就具有这类组织交流功能。在社会发展早期阶段，渗透在社会生活各个角落的各种歌曲都有这类实用功能。在漫长的手工业时代，各种劳动号子都以自己特有的节奏、音调、句法协调集体的劳动动作，并起着消除疲劳、鼓舞意志的作用。进行曲和军歌统一步伐、鼓舞士气的功能是人所共知的；中国古代有《梁红玉击鼓战金兵》的故事。各类抒情性的歌曲则以音乐表达与交流情感，使社会成员的思想感情互相引起共鸣，达到一致。各种严肃的颂歌、赞歌和仪典音乐表达了社会成员共同的庆祝、歌颂、憧憬的情绪；葬礼上的哀乐和悼歌则表达共同的悲痛哀思。

意志是人的全部生活中最深刻、最真实的东西之一，音乐本身正是对这种深刻、真实的东西的直接传递或客体化。高雅音乐往往表达人的高尚信念与可贵品质，隐含着对人间真善美的高度赞扬和对假恶丑的深刻揭露和无情批判。高雅音乐通常可以加强人的社会责任感和道德良心，消除人的冷漠与封闭，激发人的生命活力和进取心，开阔人的心胸与眼界，从而树立人的崇高理想，净化人的心灵，提高人的意志力与自信心。例如，在我国抗日战争时期，由我国人民音乐家冼星海作曲、诗人光未然作词的《黄河大合唱》，以中华民族的发源地黄河为背景，吸收了民间劳动号子、对唱的音乐形式特点，借鉴了西方近代多声部合唱技术，以史诗性、交响性的音乐表

现方式，热情歌颂了中华民族坚强不屈的斗争精神，自始至终充满了动人心弦的力量和雄伟浑厚的气魄，反映和激励了当时中国人民如火如荼的爱国热情和坚定的必胜信念。《黄河大合唱》作为一部在中华民族生死存亡的关键时刻诞生的伟大作品，既有民族风格、中国气派，又有时代特征，是中华文化的里程碑，激励了一代又一代中华儿女。即使到今天，每当音乐响起，依然能凝聚人心、鼓舞斗志。

思考与探究

1. 请同学们结合自己对古今中外音乐名家名作的了解，谈谈音乐如何表达人的情感和意志？（可让学生先拟出个人发言提纲，在教师引导下进行集体讨论。）

2. 请同学们结合自己对学堂乐歌与当今校园歌曲的认识，提交一篇不少于500字的议论文。



第 16 课　音乐与民族文化传统

学习与掌握

从语言产生和音乐萌芽，到社会成员分化出阶级之前，大约经历了一百万年以上的岁月，音乐艺术手段的各种素材，是通过无数氏族在漫长岁月中的群众性创造，一点一滴积累而成的。例如，图腾祭祀中的集体歌舞，讲述创世传说与本民族历史的长篇叙事歌，欢聚饮宴时唱的宴歌、酒歌和娱乐性歌舞，友好邻村互相访问时唱的迎宾问答歌，青年男女互相表达爱慕之意的情歌，婚嫁、丧葬仪礼所用的歌曲和舞歌，各种各样农事和手工劳动过程中所唱的渔歌、牧歌、劳动号子等。

社会发展到奴隶制阶段，民族社会中有权威的成员集团转化为奴隶主阶级，氏族社会所创造的全民性音乐文化中较为重要的一部分由奴隶主阶级垄断了，发展了。氏族社会原有的宴饮音乐，乐曲比先前复杂了，乐器增多了，形成庞大的乐队；大量的专业音乐奴隶从事宴饮音乐的演唱、演奏，使音乐的娱乐性增强了。在某些民族的奴隶主的子弟教育活动中，音乐成为相当重要的教育手段，这样的教育制度使这些国家有幸成为古代世界著名的文明之邦，例如中国古代、古希腊、古印度。另一方面，奴隶们也在创造自己阶级的音乐文化，奴隶阶级各成员之间也通过音乐来互相交流思想、感情与意志，常用自己的歌喉唱出怨诉和抗议，例如中国《诗经》中就记述有唱出“吾与尔偕亡”这类愤怒语句的民歌；同时，他们还在粗陋的木器、石器和瓦器上敲击出激动人心的节奏，以表达他们的情感；等等。

社会转入封建制以后，社会分工和阶级层次繁复，音乐文化的阶级性形成斑驳陆离的局面。封建领主除了从奴隶主阶级那里继承过来的祭祀音乐之外，还制订了各种礼仪制度中所用的仪典音乐和歌颂本朝帝王武功的音乐，并从全国各地征集乐工和乐曲供皇帝贵族消遣娱乐。例如中国汉代的乐府、唐代的教坊，就是承担这类职能的宫廷机构。朝廷官员中不仅有人监制各种乐器，而且有人进行音乐理论的研究，这种研究常常同哲学、数学乃至天文、历法以及制订度量衡等结合在一起，互相启发，互相促进。在当时，以自由民身份从事活动的职业音乐家，是这一社会阶段新出现的社会现象，对音乐艺术的提高起着重要作用。其中除了一部分依附于宫廷、官府、教会外，大多数流动在城市集镇，进行各种音乐表演活动，他们在自己的劳动生活和社交生活中随时随地创造音乐。由于没有严格的思想束缚，他们所唱出的曲调和敲出的节奏更富有创造性。封建社会阶级斗争尖锐化所导致的农民起义和农民战争，使农民和手工业工人所创造的音乐文化带着慷慨激越的色彩和雄劲挺拔的气势。

当市民阶级雇佣劳动力组织生产，把手工业改造为机器工业，实行产业革命的时候，摧毁封

建制度的新生产力就在封建社会中孕育起来了，这个代表工业化生产力的新的市民阶级，把音乐艺术提高到新的水平。无论在多声部的和声手段、织体手段和节奏的多层次方面，还是在乐器音色的丰富多彩和乐器制作的工艺水平方面，无论是在记谱法的精确化、立体化，乐理术语的周详化、体系化和演唱、演奏、作曲规范的严格周密方面，还是在音乐事业内部各行各业分工的多侧、多层和细密方面，都显出了工业化生产力所特有的新面貌。由于雇佣关系、技术异化和社会生产的无计划性而导致大规模的阶级对抗和民族对抗，无产阶级和被压迫民族的反抗成为重要的社会运动，从中产生了工人歌曲、工农革命歌曲和民族救亡歌曲这样的音乐文化，这些无疑是无产阶级争取解放的意志的反映，是推动历史发展的进步文化。

民族民间音乐一直以来都受到各地不同的人文环境和地理环境的影响，地域性鲜明。首先表现在语言上，各个民族都有自己的语言，而这些语言的不同又使各地的民族民间音乐在旋律线、节奏型、音色等方面都表现出不同的地域性特征。其次表现在性格特征上，“一方水土养育一方人”，不同的地理环境、生活方式，也使各地的人们有不一样的性格气质，而这些气质也融入音乐的表现中。再说，世界各国、各民族、各地区都有自己特有的乐种，它们的名称带有自己的民族和地方特色。例如，在我国，同是高亢、辽阔的山歌，一说到信天游，就想起陕北黄土高原的风格，一说到长调就想起内蒙草原的风格，一说到花儿就想起黄河上游湟水流域的风格。在欧洲，指称民谣风格的歌曲有一些语义相仿的名称，有指法国北部的，有指法国南部的。在中国的器乐体裁中，如江南丝竹、河北吹歌、广东音乐、潮州锣鼓等，都明示了地方特色。正是由于各民族各地区的人民群众在漫长的历史年代里，以自己的生活和艺术实践使音乐呈现出种种鲜明的民族性和地区性特点，世界音乐宝库才能达到今日的壮观规模。

我国的民族民间音乐一般分为五大类：民间歌曲、民间舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐和民间器乐。民间歌曲可分为汉族民歌和少数民族民歌；民间歌舞音乐一般分为歌舞和乐舞两类；说唱音乐大致可分为评话、快板、相声和鼓曲四大类。戏曲音乐按声腔分为昆腔、高腔、梆子腔和皮黄腔四大类；按音乐结构又分为曲牌体和板腔体两大类。民间器乐分为独奏乐与合奏乐两类。

思考与探究

1. 请同学们从音乐与民族文化传统的认识出发，谈谈自己所了解的当地民族民间音乐。（可以学生小组为单位，在教师引导下进行集体讨论。）

2. 请同学们谈谈自己对民族传统音乐文化（非物质文化遗产）的传承与保护的认识，提交一篇不少于 500 字的议论文。

第 17 课　音乐创作与表演

学习与掌握

音乐创作是指作曲家创造具有音乐美的乐曲的复杂精神生产劳动，其创作类型可分为器乐曲、歌曲和戏剧性音乐三种。作为一种艺术实践，音乐创作通常可分为相互交织又可适当分离的三个环节，即感受（音乐创作的准备及孕育阶段）、创意（作曲家将创作冲动及感情转化为音响的过程，即基本乐思的形成）与塑形（将基本乐思逐步展开以产生具体形式，并符合形式美的要求）。

音乐表演是音乐的再创作活动。通过乐器的演奏、人声的歌唱以及包括指挥在内的多种艺术手段，将乐曲用具体可感的音响表现出来，传达给听众，以发挥其社会功能。它是音乐创作与音乐欣赏的中介，是音乐活动中不可缺少的环节。指挥家、演奏家、歌唱家等通过自己的艺术实践，对乐曲做出不同的解释和表现（也称为二度创作），从而给听众以不同的影响和感受。

对于乐曲的解释及再创作，根据时代、民族的不同，大致有自由与严格两种情况。一般来说，西方巴洛克时期以前的音乐以及许多非西方的音乐，允许再创作（或即兴创作）的尺度较宽，其原因或是由于传统的习惯，或是由于记谱法的不够周密。这样，在表演时往往根据记忆或乐谱所提供的音乐基本骨架，进行某种自由而即兴性的补充和发挥。古典时期以后的乐曲，则严格地照谱演奏，即兴创作只限于作曲家所指定的部分，如协奏曲的华彩乐段等。表演的再创作主要体现在对乐曲的处理方式上，如速度（包括自由速度）与缓急法、分句、强弱对比、发声，还有对音乐某些要素(如和声、音色、织体等）的强调或削弱。如果演奏家熟悉某个历史时期音乐的特点，例如对速度术语强弱标记的习惯含义、惯用的装饰音奏法等，并较忠实地再现乐谱所规定的内容，往往就能体现当时的时代风格，这被称为较严谨的演奏。相反，若做较自由的处理，则会带上本人的习惯及趣味，体现出个人的特点。一般来说，时代风格与个人风格两者的关系如何，因表演艺术家的音乐修养、表现技巧以及个性的不同而有不同层次的差异。

如果一群表演艺术家对音乐作品的理解相近，表现手法及表演风格比较相通，由于历史或社会的原因，形成了较稳定的表演传统，具备了自己的特色，就可以说是形成了某种表演流派。各民族在各个时期都先后形成了诸多的音乐表演流派，各种流派的特点往往经过音乐教育流传到后世，使音乐文化呈现出绚丽多姿的风貌。在西方，器乐中的钢琴、小提琴及声乐的演唱流派比较突出。在中国，民族器乐中的琴、琵琶以及有关戏曲演唱的流派，都具有特色。近年来，声乐的演唱流派也在逐步形成。

音乐表演与音乐艺术的发展关系密切。各种体裁样式的出现与逐步多样化，虽有其复杂的社会原因，但与音乐表演手段以及所采用的表演方式具有密切关系。今日常见的，对音乐体裁的基

本分类法，如声乐、器乐、戏剧音乐等就是以表演手段的不同为其依据的。某些体裁的命名也与表演形式有关，如室内乐、大合唱、曲艺音乐等。

音乐创作与表演的关系更为密切。最早，表演与作曲是合二为一的。即兴创作与即兴表演就是民间音乐的特点，也是专业音乐家的创作手段。这些传统，在东方某些民族中仍然保持下来。在西方，记谱法出现以后，很长一段时期也仍保持这种状态。文艺复兴以后，专业作曲家与专业表演家才逐步出现分工。音乐表演与创作是相互促进的。在创作过程中，作曲家通过演奏来调整、肯定自己的乐思。作曲家对音乐表现能力的追求推动了表演艺术的进步；演奏技巧的发展也丰富了创作的表现手段。通过表演，从听众的反应中更可以检验作品的社会效果。

对于听众来说，表演不但是欣赏、理解音乐内容与形式的必要手段，也可以从不同表演的比较中欣赏、鉴别、认识由于表演者对乐曲的不同解释而被强调的音乐的某些侧面；同时不同的演奏风格、表演流派以及表现技巧的提高，促进了听众对音乐的欣赏和理解。同时，音乐欣赏又是一种审美活动，它是以音响的听觉感知、情感体验、想象联想、理解认识相结合的一种特殊的认识过程。音乐欣赏一般可分为知觉的欣赏（听作品的音响效果）、情感的欣赏（体会作品表现的感情）和理智的欣赏（积极展开想象和联想，正确地理解音乐作品表现的思想内容和意义）三个层次。

思考与探究

1. 请同学们结合音乐创作与表演、欣赏之间的关系，谈谈自己喜欢什么样的音乐，为什么？（可让学生先拟出个人发言提纲，在教师引导下进行集体讨论。）

2. 请同学们谈谈自己对古今中外记谱法变迁的了解，提交一篇不少于 500 字的议论文。

第 18 课　音乐学各主要分支领域概要

学习与掌握

音乐学（musicology）是研究音乐的所有理论学科的总称，音乐学的总任务就是透过与音乐有关的各种现象来阐明它们的本质及其规律。

根据《中国大百科全书・音乐舞蹈卷》，现列举音乐学部分主要分支领域概要如下：

1. 音乐美学（aesthetics of music）从音乐艺术总体的高度研究音乐的本质和内在规律性的基础理论学科。音乐美学同一般美学、音乐技术理论、音乐史学、音乐评论等都有密切的内在联系，而且音乐美学这门学科的发展和深化，往往离不开从上述这些领域的成果中吸取营养。

2. 音乐社会学（sociology of music）以受到社会制约的诸种音乐现象、形态为研究对象，着重研究社会与音乐之间的相互关系的学科。它是在社会学向音乐学方向发展的过程中形成，既是社会学的也是音乐学的一个门类。这门科学，目前仍在不断发展演变之中，其研究方向及重点也各有不同的理解。

3. 音乐心理学（psychology of music）用心理学的方法及理论研究音乐与人的各种心理现象的相互关系，并找出其规律的科学。它与心理学及音乐学有关，并涉及声学、生理学、美学、社会学等学科，研究对象是以音乐活动为核心的人类主观精神的活动现象。

4. 音乐民族学（ethnomusicology）调查研究不同社会制度、不同发展水平的各国、各地区的民族音乐，从中找出与音乐有关的诸种规律的科学，亦译作“民族音乐学”。属于音乐学的一个门类，与民族学、民俗学的关系密切，原称比较音乐学，又称音乐人类学。但其内涵及着重点则略有不同，包括调查研究不同民族、不同国家、不同地区的音乐特征；探讨这些音乐与地理、历史以及其他文化的联系；编写民族音乐志或地区音乐志，从中得出若干与音乐有关的结论等。

5. 音乐教育学（pedagogy of music）研究有关音乐教育的实践及其理论的科学，是介于教育学与音乐学之间的边缘学科。研究内容涉及范围广，包括音乐教育的本质、社会生活音乐教育的意义和方法、学校生活音乐教育的作用和方法、教材的选择以及音乐教育的音乐学各分科课题等。

6. 音乐治疗学（music therapy）研究音乐对人体机能的作用以及如何运用音乐治疗疾病的学科，也是一门集音乐学、心理学、医学、教育学等多种学科为一体的交叉学科。它以各种身心障碍群体为研究对象，运用音乐特有的生理和心理效应，通过各种专门设计的音乐行为、音乐经历及音乐体验，来消除被治疗者的心理障碍，以此来增进患者的身心健康。

7. 音乐史学（historiography of music）研究与音乐史著述有关的问题以及研究音乐论著中所显现音乐在过去的变化形态，诸如音乐内容与形式的演变、发展及其规律的科学。属于整个人类文化史学研究领域的一个分支，是与文学、美术、舞蹈等史学研究并列的一门学科。

8. 音乐考古学（archaeology of music）依据音乐文化遗存的实物史料(发掘而得的或传世的遗物、遗址、遗迹，如乐器、乐谱、描绘有音乐生活图景的古代造型艺术作品等)，借助考古方法来探讨音乐史、乐器史直至历史上的音律形态、音阶形态等音乐学课题的一门科学。

9. 音乐形态学（morphology of music）根据音乐的形态即具体音乐作品的样式、结构、逻辑等来研究音乐的形式与内容诸关系的学科。这门学科研究的对象在过去曾属于曲式学，19世纪中期逐步发展成为音乐分析，研究的范围除曲式外，扩大到涉及音乐语言的各个方面。20世纪以来，音乐分析逐步趋向于对风格的分析与对内容的探讨，综合的工作也加强了，并加入了有关美学方面的研究。

10. 律学（study of temperament）研究律制构成与应用的科学，属于音乐声学、数学与音乐学的交缘学科。由于音律是与音乐本身的存在紧密联系的，所以尽管律学的研究必须通过物理学与数学的方法，但同时也还必然涉及世界各民族音乐中实际运用的音阶、调式，律学在实际中的应用与发展等方面，它最终是为音乐表演的完善、音乐创作的发展、音乐文化的全面提高服务的。

11. 音乐声学（acoustics of music）亦称“音乐音响学”，是音乐学与物理学的交缘学科，侧重研究与音乐所运用的声音有关的各种物理现象。由于音乐是有赖于声音振动这一物理现象而存在的，因此对声音的本性、其各个侧面的特性以及声音振动的前因后果的认识和理解，就影响到人类创造音乐时运用物质材料、物质手段的技术、技巧、艺术水平，也影响到人类认识自己的听觉器官对声音、音乐的生理、心理感受与反应的正确与深刻程度。

12. 音乐批评学（music criticism）是对音乐艺术现象研究、分析与评价的一门新兴的音乐学分支学科。其评价对象包括：音乐作品、音乐家、音乐欣赏者、音乐现象、音乐思潮、音乐理论、音乐批评及音乐批评者等。

思考与探究

1. 请同学们谈谈音乐学中有哪些分支学科与自然科学相关，它们各自都研究什么问题?（可以学生小组为单位，在教师引导下进行集体讨论。）

2. 请同学们以“我与音乐”为题，谈谈自己的音乐学习和实践经历感悟，提交一篇不少于 500 字的议论文。

注：以上第13课至第18课音乐学常识内容，主要参考或节选自《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》（中国大百科全书总编辑委员会.中国大百科全书·音乐舞蹈卷[M].北京：中国大百科全书出版社，1989）。



附录一：　音乐学常识拓展与阅读

中国古代音乐

中国古代音乐　黄帝是中国历史上最早的君王，他在五千年前就创造了历法和文字。当时，除了伶伦之外，还有一位名叫“伏”的音乐家。传说伏羲是人首蛇身，曾在母胎中孕育了十二年。他弹奏的琴本来有五十根弦，但由于调过于悲伤，黄帝把他的琴断去一半，改为二十五弦。在黄帝时代的传说中，还有一位名叫神农的音乐家，传说他是牛首蛇身。神农曾教人耕作五谷，尝遍百草而发现医药，还创造了五弦琴。因此可以理所当然地设想，当时的音乐用的是五声音阶。

在中国古代，有关音乐方面的书籍不下三百种。孔子是春秋时期著名的教育家，同时又是一位音乐家，他曾写过许多论述音乐的随笔。孔子在古琴方面的造诣很深，他能自己作曲，并把悲哀与欢乐付诸琴韵之中。孔子把琴艺亲自传授给弟子，在他的三千弟子中，通六艺者就达七十二人。他的教学内容，可称为“诗、书、礼、乐”。“礼”谓天地阴阳之秩序，“乐”即取得和谐。在孔子的哲学中，道德与音乐居于同等地位，他提倡的是以音乐来提高品德。

《诗经》　我国古代最早的一部诗歌总集。它收录了自西周初年（约前11世纪）至春秋中叶（约前6世纪）近500年间305篇作品。《诗经》按音乐特点分为风、雅、颂。风，本义指乐调，所谓“国风”，便是汇集各地的地方土乐。雅，是正的意思，雅即朝廷正乐。颂，是用于宗庙祭祀的舞曲。在《诗经》成书后，我国著名的爱国诗人屈原根据楚地的祭祀歌曲编成《九歌》，《九歌》具有浓重的楚文化特征。至此，南北两种不同音乐风格的作品相映成趣。

曾侯乙编钟　编钟是我国古代可以演奏旋律的打击乐器，商代以来一般用青铜制成。1978年，在湖北的随县发掘了战国时期的曾侯乙墓。墓分中、北、东、西四室，中室是曾侯乙招待宾客的正殿，这套编钟与一套编磬存放在其中。曾侯乙编钟总共有64枚（另有一枚是礼器“镈”），分三层悬挂。一枚钟可发出两个不同音高的音（相差三度），全套编钟具备五个半八度，可以构成完整的五、六、七声音阶，十二个半音齐备。

《声无哀乐论》　这是一部由三国时魏末琴家、音乐理论家、思想家嵇康撰写的音乐美学论著。其中认为音乐只有形式美，如大小、单复、高埤、猛静、舒疾的变化和对比，并不表现人的思想、道德和哀乐之情，人的感情是出自客观的外物影响。“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐；哀乐自当以情感而后发，则无系于声音”，这是中国古代一部重要的音乐美学论著。

《碣石调·幽兰》　是我国最古老的琴谱，传自南朝梁代丘明，以文字记录弹奏手法的文字谱式。“碣石调”为古曲调名，“幽兰”是指乐曲内容，借幽兰抒发自己怀才不遇的心情。乐谱抄

本现藏于日本京都的神光院。

昆曲 也称为“昆山腔”“昆剧”，是中国古老的戏曲声腔、剧种，代表作有《牡丹亭》《长生殿》《桃花扇》等。昆曲曲调委婉细腻，曲文秉承了唐诗、宋词、元曲的文学传统，伴奏乐器有笛笙、箫、琵琶、鼓、板及锣等。2001年被联合国教科文组织列为“人类口述和非物质遗产代表作”。

元杂剧 又称北杂剧，是元代用北曲演唱的传统戏曲形式。形成于宋末，繁盛于元大德年间（13世纪后半期至14世纪中期）。代表作有《窦娥冤》《西厢记》《梧桐雨》等。元杂剧以北方音乐为基础，采用北曲联套的形式。每一折用一个套曲，每一个套曲一般都连缀同一宫调的若干支曲牌组成。

燕乐 又作“宴乐”，指宫廷宴饮宾客时所用的音乐。隋唐至宋代的宫廷中吸收部分外来音乐，最终形成了艺术性很强的歌舞音乐。隋唐宫廷燕乐集中地反映了这一时期音乐文化的最高成就，它来源于汉族传统音乐的不断积累和汉魏以来外族音乐大规模的输入。实质上，燕乐是我国封建社会音乐文化的精华在长期积淀的基础上以及一定的政治、经济社会条件催化下的必然产物。

相和歌 我国汉代的一种歌曲形式。其特点是“丝竹更相和，执节者歌”（《宋书·乐志》），即歌唱者自击节鼓与伴奏的管弦乐器相应和。它从最初的“一人唱，三人和”的清唱，渐次发展为有丝、竹乐器伴奏的“相和大曲”，并且具“艳—趋—乱”的曲体结构，对隋唐时的歌舞大曲有着重要影响。

乐府 乐府是古代的音乐行政机关。秦代以来朝廷设立管理音乐的官署。其任务是收集编纂各地民间音乐，整理改编与创作音乐并进行演唱及演奏等。后来，乐府成为一种带有音乐性的诗体名称，甚至一些戏曲和器乐也都称为乐府。《孔雀东南飞》《木兰辞》是汉魏以来乐府中叙事民歌的优秀代表作，称为“乐府双璧”。

工尺谱 是中国传统的记谱法之一。因用工、尺等字记写唱名而得名。常见的工尺谱，一般用合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙等字样作为表示音高（同时也是唱名）的基本符号，可相当于sol、la、si、do、re、mi、fa（或升Fa）、sol、la、si。

减字谱 又称指法谱，是中国古琴常用的一种以记写指位与左右手演奏技法的记谱法。由唐末琴家曹柔创立的古琴文字谱，是由文字谱减化而来。这种记谱法使用减字拼成某种符号记录左手按弦指法和右手弹奏指法，是一种只记录演奏法和音高，不记录音名、节奏的记谱法。其特点为“字简而义尽，文约而音赅”。减字谱是对文字谱记谱法的一次重大改革，是一种沿用千年而未被取代的古老记谱法。

三分损益法 我国春秋战国时期的一种乐律计算方法。欲求出5个音，首先应求得一个标准音

“黄钟”，把它作为“宫音”，然后就宫音的弦长增加三分之一（三分益一），即得低四度的徵音；再就徵音的弦长减去三分之一（三分损一），即得高五度的商音。以此类推，相继得出“宫、徵、商、羽、角”。

中国的“三分损益法”理论是世界上最早制定的“十二律”理论，比古希腊哲学家、数学家毕达哥拉斯的“律制”要早一个世纪左右。明代末叶，我国著名的乐律学家朱载堉计算出十二平均律的相邻两个律（半音）间的长度比值，精确到小数点后25位数字。

外国音乐

宗教音乐时期 欧洲的古典音乐是在中世纪伊丽莎白时期发展而来的，这个时期的音乐主要以格里高利宗教音乐占主导地位。当时的音乐主要在教堂演唱，并没有乐器伴奏，但那个时期的音乐对后来的音乐发展起到了非常重要的作用。

文艺复兴时期 14世纪至17世纪，欧洲进入到文艺复兴时期，音乐、文化等各个领域都开始了文艺复兴运动。在这个时期，欧洲的传统音乐开始成形，不只有宗教音乐，世俗音乐也开始产生，各种乐器相继出现。这个时期的代表性人物有奥兰多・迪・拉索、约翰内斯・奥克冈、蒙特威尔第、帕莱斯特里那等。

巴洛克时期 16世纪后期至18世纪，进入巴洛克时期。这时期的音乐以复调音乐为主，华丽、复杂，且受着很多宗教音乐的影响，透露出一种严谨的气息。但音乐相对于之前的音乐形式更加自由，乐器的成熟使得各种音乐类型相继出现。这个时期最重要的代表性人物有亨德尔、维瓦尔第、巴赫。

古典主义时期 18世纪中期至19世纪初，是西方音乐史的古典时期。这时期的音乐继承了欧洲传统的复调音乐和主调音乐，确立了奏鸣曲、协奏曲、交响曲等重要的音乐形式，室内乐也在这个时期发展起来。这个时期最重要的代表性人物有海顿、莫扎特、贝多芬。

浪漫主义时期 19世纪20年代后，浪漫主义音乐开始萌芽。这一时期的音乐形式更为丰富，更加注重人的精神境界和主观的情感表达，对于自然景物的表现更加突出，对于民族和民间音乐的利用也更加频繁。19世纪前后出生的音乐家们则形成了初期浪漫主义的中心，随后浪漫主义音乐经过门德尔松、舒曼、肖邦和威尔第等音乐家的完善，在柴可夫斯基、李斯特和瓦格纳的时代达到了巅峰，晚期的浪漫主义音乐代表性人物有马勒、拉赫玛尼诺夫等。

印象主义音乐 印象主义音乐时期大约在19世纪末20世纪初期之间，是与印象主义运动同时期的音乐风格。印象主义音乐已经不像浪漫主义时期的音乐那样强调主观情感的表现，而是更注重氛围和色彩的营造，以呈现出一种抽象、超现实的色彩，成为进入现代音乐的开端。印象主义音乐给人以朦胧、扑朔迷离的感觉，暗示性较重，创作题材常取自于自然景物和诗画等。印象主义音乐的代表性人物有德彪西、拉威尔、杜卡和雷斯庇基。

表现主义音乐 表现主义音乐与传统音乐完全相反。表现主义音乐忽视音乐创作中的各种调性规律，并且反对印象主义的客观性，主张更直接地表现人类的精神世界，这种音乐是以表现主观的自我为主体的。表现主义的音乐无调性可言，节奏和旋律都难以捉摸，让人感觉焦躁、疯狂、恐惧和不安，却拥有一种奇特的空间感和绚丽的色彩。表现主义音乐的代表性人物是勋伯格、韦伯恩和贝尔格。

新古典主义音乐 新古典主义音乐盛行于20世纪20年代末，音乐风格主张音乐的创作应该保持客观性和严肃性，否定浪漫主义音乐的主观性，也否定后浪漫主义的夸张表现，而希望再现17、18世纪音乐。

具体音乐 所谓具体音乐，就是将日常生活中存在的实际声响，如风声、雷声、鸟鸣、狗吠、机车鸣笛、飞机轰隆声等，将其事先录好，然后编排、剪辑而成的音乐。这种不用人来演奏的音乐于1948年10月在巴黎首次播出。该音乐的产生与录音技术的发展有着紧密联系。其代表性人物为法国国家电台的无线电工程师舍费尔，代表作有《黑色练习曲》《铁路练习曲》等。

电子音乐 电子音乐是用电子技术获得音源而产生的各种类型的音乐。因此，它突破了传统乐器的音响限制和人的演奏能力的局限，给作曲家随心所欲的创作提供了方便。电子音乐既是一种表现手段，也形成一种流派，代表性人物为斯托克豪森，他写有《电子音乐练习曲Ⅰ》《电子音乐练习曲Ⅱ》《青年之歌》《独奏》《话筒》等电子音乐作品。

十二音序列 奥地利作曲家勋伯格在前人基础上完善的一种作曲技法。它的主要目的是取消中心音，而将一个八度中的12个半音，依据作者的构思排成序列，每一个音的地位平等，并以这个系列作为构成音乐的材料加以变化和发展，并严格规定系列中的各音应依顺序出现，不得重复，避免出现中心音之嫌。

中国音乐名家名曲

中国古代“十大名曲” 《高山流水》《广陵散》《平沙落雁》《梅花三弄》《十面埋伏》《夕阳箫鼓》《渔樵问答》《胡笳十八拍》《汉宫秋月》《阳春白雪》。

《茉莉花》 民间小调，流传最广的要数江苏和河北的。全国各地《茉莉花》的歌词内容大同小异，真实地反映出青年男女初恋时欲言又止的那种心情。全曲由4乐句组成，第三、第四句在音乐上一气呵成。它在国外被当作中国民间音乐的代表，曾被意大利作曲家普契尼吸收到歌剧《图兰多》中。

《雨打芭蕉》 广东音乐名曲，初见于丘鹤俦的《弦歌必读》。乐曲开头旋律欢乐明快，接着为一系列短句，让人联想到雨点落在芭蕉叶的淅沥声，颇具南国情调。20世纪60年代重新进行配器，增加了乐曲的多声性，更加富有表现效果。

《二泉映月》 二胡独奏曲，阿炳（原名华彦钧）创作。作者是无锡流浪艺人，双目失明。这首乐曲原名《依心曲》，是作者沿街行乞时所奏，仿佛在倾诉自己坎坷的一生，后来他人根据当地惠山泉的别称将其改为现名。乐曲开始展示了主题，此后进行了5次变奏，由最初的深沉逐渐转为激动，将音乐展衍开来。

《长恨歌》 我国第一部清唱剧，韦瀚章词，黄自曲。作品取材于白居易同名长诗。其中第八乐章《山在虚无缥缈间》是经常独立演出的女声三部合唱曲，用复调手法写成，由弦乐和竖琴伴奏，让人有飘飘欲仙的感觉。

《黄河大合唱》 由光未然作词，冼星海作曲。整部作品由序曲加8个乐章组成，以朗诵和乐队加以贯穿。一方面大量吸收了民间音调，另一方面又大胆借鉴了西方多声部音乐的技法，使作品既有民族文化的神韵，又有鲜明的时代特征和气派，对后来的合唱创作产生了深远的影响。

《白毛女》 延安鲁迅艺术学院集体创作，1945年4月首演。在创作过程中，作曲家通过音乐细致地刻画了剧中人物形象，广泛地吸收了各地的民间音调来作为主要人物的主题基调。同时，还大胆运用了西方歌剧创作的手法，将独唱、伴唱、重唱与合唱交替穿插，歌唱、器乐、说白和表演协调统一，是我国歌剧创作的典范。

钢琴曲《牧童短笛》 由贺绿汀作曲，创作于1934年。《牧童短笛》是作者参加旅法俄裔作曲家齐尔品举办的“中国风味的钢琴作品”比赛获头等奖的作品。这首作品因其鲜明的民族特色和精致的写作手法而成为中国钢琴音乐的经典曲目。

小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》 由何占豪、陈钢作曲，于1959年完成并首演。作曲家选择了“梁祝”这一家喻户晓的民间传说为主题，以越剧的音调为基础，结构上运用西洋的奏鸣曲式，在艺术上既具有民族特色，又充分发挥了交响性效果。

萧友梅（1884—1940） 广东中山人，中国专业音乐教育的奠基人和开拓者，音乐理论家、作曲家。先后创办了北京大学音乐传习所、上海国立音乐院（现上海音乐学院）等专业音乐教育机构，被誉为“中国近代音乐教育的宗师”。

赵元任（1892—1982） 著名的语言学家、作曲家。曾获多门学科的博士学位。1915年就发表了我国第一部钢琴作品《和平进行曲》，歌曲《教我如何不想他》是他的代表作。

阿炳（1893—1950） 原名华彦钧，民间音乐家。生前留下二胡曲《二泉映月》《寒风春曲》《听松》和琵琶曲《大浪淘沙》《昭君出塞》《龙船》等珍贵音响资料。

刘天华（1895—1932） 作曲家、演奏家、音乐教育家。1927年发起成立“国乐改进社”，致力于新的国乐创造。主要作品有二胡练习曲47首，乐曲10首如《良宵》《光明行》《病中吟》等；琵琶练习曲15首，乐曲3首；民乐合奏2首。

聂耳（1912—1935） 作曲家，中国无产阶级音乐家的代表性人物。主要作品有歌曲《义勇军进行曲》（《中华人民共和国国歌》）、《卖报歌》《梅娘曲》《铁蹄下的歌女》《大路歌》《毕业歌》，民族管弦乐曲《金蛇狂舞》等。

冼星海（1905—1945） 作曲家。主要声乐作品有《黄河大合唱》《游击军》《救国军歌》等；器乐作品有管弦乐《中国狂想曲》，交响曲《民族解放》，小提琴曲《郭治尔·比戴》等。

贺绿汀（1903—1999） 作曲家，曾任中国音乐家协会副主席及名誉主席。主要作品有歌曲《春天里》《四季歌》《天涯歌女》《游击队歌》《嘉陵江上》，钢琴作品《牧童短笛》《摇篮曲》，管弦乐作品《晚会》《森吉德玛》等。

黄自（1904—1938） 作曲家、音乐教育家。主要作品有清唱剧《长恨歌》，合唱曲《抗敌歌》《旗正飘飘》，艺术歌曲《点绛唇》《玫瑰三愿》，管弦乐《怀旧》等。

马思聪（1912—1987） 作曲家、小提琴演奏家、音乐教育家，中央音乐学院首任院长。主要作品有《内蒙组曲》《山林之歌》《牧歌》等。

外国音乐名家名曲

巴赫（1695—1750） 德国作曲家、管风琴演奏家。他创作的《勃兰登堡协奏曲》共包括6首协奏曲，是巴洛克协奏曲的经典之作。巴赫一生写了很多宗教合唱作品，最著名的有《马太受难乐》《约翰受难乐》《b小调弥撒》以及200多首康塔塔。

亨德尔（1685—1759） 德国作曲家、管风琴演奏家。1712年定居英国，是与巴赫同时代的巴洛克时期代表人物。他一生中共写了《阿尔西那》《奥兰多》等46部歌剧及《弥赛亚》《扫罗》《参孙》等32部清唱剧。

海顿（1732—1809） 奥地利作曲家，维也纳古典乐派的奠基人。海顿是一位多产的作曲家，作品涉及的范围十分广泛，最有代表性的作品有《惊愕交响曲》《告别交响曲》《时钟交响曲》，清唱剧《创世纪》和《皇帝四重奏》等。

莫扎特（1756—1791） 奥地利作曲家，欧洲维也纳古典乐派的代表人物之一，即兴演奏和作曲都十分出色，被誉为“音乐神童”。主要作品有歌剧《费加罗的婚礼》《唐·璜》《魔笛》等，还有多部交响曲、协奏曲以及室内乐等。

贝多芬（1770—1827） 德国作曲家，维也纳古典乐派代表人物之一。主要作品有《第三交响曲（英雄）》《第五交响曲（命运）》《第六交响曲（田园）》《第九交响曲（合唱）》《降E大调第五钢琴协奏曲》《D大调小提琴协奏曲》，钢琴奏鸣曲《悲怆》《月光》《热情》，《哀格

蒙特（序曲）》，歌剧《费德里奥》等。

舒伯特（1797—1828） 奥地利作曲家，浪漫主义音乐的开创者之一。他短短的一生中共创作了歌剧、交响曲、合唱曲和歌曲等近千首。主要作品有歌曲《野玫瑰》《魔王》，《未完成交响曲》，《死神与少女》四重奏，《鳟鱼》五重奏，声乐套曲《美丽的磨坊姑娘》《冬之旅》等。

门德尔松（1809—1847） 德国作曲家，德国浪漫乐派最具代表性人物之一。主要作品有序曲《仲夏夜之梦》《芬格尔山洞序曲》，《意大利交响曲》《苏格兰交响曲》，《e小调小提琴协奏曲》，钢琴独奏曲集《无词歌》，歌曲《乘着歌声的翅膀》等。

舒曼（1810—1856） 德国作曲家、音乐评论家。代表作品有钢琴曲《蝴蝶》《狂欢节》《童年情景》等，声乐套曲《妇女的爱情和生活》《诗人之恋》，艺术歌曲《月夜》《奉献》等。

柏辽兹（1803—1869） 法国作曲家，为浪漫主义标题音乐做出了开拓性贡献。代表作品有《幻想交响曲》《哈罗尔德在意大利》《罗密欧与朱丽叶》《浮士德的沉沦》等。

李斯特（1811—1886） 匈牙利作曲家、钢琴家、指挥家。主要作品有交响诗《塔索》《前奏曲》，钢琴音乐《匈牙利》等。他在钢琴上创造出管弦乐的效果，大大拓展了钢琴乐器的表现力。

肖邦（1810—1849） 波兰钢琴家、作曲家，被誉为“钢琴诗人”。他在和声、织体、节奏以及使用钢琴踏板上为钢琴音乐的发展做出了巨大贡献。他的另一贡献是对钢琴音乐体裁的开发，如《玛祖卡》《波罗奈兹》《夜曲》《前奏曲》《谐谑曲》《叙事曲》等。

瓦格纳（I813—1883） 德国歌剧作曲家。瓦格纳对音乐历史的重要贡献在于他对传统歌剧的改革，把他的改革歌剧称为“乐剧”，代表作品有《特里斯坦与依索尔德》《尼伯龙根的指环》等。

勃拉姆斯（1833—1897） 德国作曲家。主要作品有《第四交响曲》、《第二钢琴协奏曲》、《小提琴协奏曲》、《匈牙利舞曲》、《狂想曲》（3首）等。

威尔第（1813—1901） 意大利作曲家。主要作品有歌剧《弄臣》《茶花女》《游吟诗人》《奥赛罗》《阿伊达》《假面舞会》，声乐作品《安魂曲》等。

柴可夫斯基（1840—1893） 俄罗斯浪漫乐派作曲家，俄国民族乐派的代表人物。主要作品有歌剧《叶甫根尼・奥涅金》《黑桃皇后》，芭蕾舞剧《天鹅湖》《胡桃夹子》，交响曲《第四交响曲》《第六交响曲（悲怆）》，交响诗《罗密欧与朱丽叶》，音乐会序曲《1812序曲》等。

德彪西（1862—1918） 法国作曲家，形成自己独特的印象主义音乐风格。代表作品有管弦乐《牧神午后前奏曲》《夜曲三首》《大海》，钢琴作品《版画集》《意象集》《24首钢琴前奏曲》和歌剧《佩里亚斯与梅丽桑德》。他创作的交响诗《牧神午后》，被认为是印象主义音乐的开山之作。

勋伯格（1874—1951） 奥地利作曲家，创立了无调性的作曲法则“十二音体系”作曲法。勋伯格是德奥表现主义音乐的代表人物，20世纪西方现代音乐最重要的作曲家之一。代表作品有独幕歌剧《期待》《月光下的皮埃罗》，十二音作品《乐队变奏曲》《华沙幸存者》以及歌剧《摩西与亚伦》。

中国民族民间音乐

信天游 信天游是流传在中国西北广大地区的一种汉族民歌形式。基本特征是结构短小简洁，曲调开阔奔放，感情炽烈深沉，具有浓厚的抒咏性。它的音乐由上、下句乐段构成，唱词字数虽无严格规定，但往往比较对称，多七字一句，常用真声演唱。

花儿 流传于甘肃、青海、宁夏、新疆地区的一种高腔山歌。特征是音域宽，旋律起伏大，常有连续的音程跳进，曲折而多层次。其节奏宽广自由，大多使用真、假声相结合的歌唱方法。在花儿对唱中，男方称女方为“花儿”，女方称男方为“少年”。

蒙古呼麦 “呼麦”的蒙古语原意是“喉”，所以呼麦也可称作一种喉音演唱艺术。其特点是一个人同时唱出两个声部。技术高超的呼麦演唱大师可以用二声部来演唱徐缓的长调和急速的快板。呼麦的低声部是一个持续的低音，高声部是一条波浪起伏的旋律线。

咸水歌 流传于珠江三角洲地带和沿海地区疍家（一种以船为家的渔民）的方言歌曲，又称疍歌、蜓歌、蛮歌、咸水叹、白话鱼歌、后船歌等。疍民生活在海边咸水之中，所唱之歌，被人们称之为“咸水歌”。咸水歌源自生活、贴近生活，多为即兴创作，音调婉转、通俗易懂，演唱形式有独唱、对唱。

蒙古族长调 “长调”是蒙古族民歌的一种类别，主要是在放牧、宴会、婚礼或那达慕大会上演唱。曲调悠长连绵，节奏舒缓自由，气息宽广，在持续的长音上常常有类似于马头琴演奏时的颤音和装饰音。

江南丝竹 江南丝竹是中国民间传统丝竹乐的一种，流行于江苏南部和浙江一带。以小、轻、细、雅的音响，充分体现了江南汉文化特征；以秀雅、委婉、明快、圆润、舒缓、抒情、优美的旋律而成为中国最具特色，也是影响力最大的乐种之一。所用乐器简便易得，演奏形式灵活多变，雅俗共赏。

常用乐器有：丝——二胡、中胡、琵琶、三弦、扬琴、秦琴等；竹——笛、箫、笙；打击乐

器——板、板鼓、碰铃。

广东音乐 指主要流传于广东省珠江三角洲的丝竹音乐。初期的主要乐器有二弦、提琴、三弦、月琴、横箫，俗称“五架头”，后又形成“五件头”。何柳堂、严老烈、吕文成等为代表的音乐家为广东音乐创编积累了数百首曲目，如《旱天雷》《雨打芭蕉》《双声恨》《步步高》《饿马摇铃》《连环扣》《赛龙夺锦》《平湖秋月》《娱乐升平》等。

《学堂乐歌》 指20世纪初期中国各地新式学校的音乐课程中大量传唱的一些原创歌曲。这些歌曲多以简谱记谱，曲调多来自日本、欧洲以及美国等地，由中国人以中文重新填词，也有部分自创的曲子。学堂乐歌的代表人物有沈心工、李叔同等，代表作有《送别》《春游》等。

戏曲音乐 世界三大古老戏剧文化：希腊的悲剧和喜剧、印度的梵剧、中国的戏曲。

戏曲是我国的传统戏剧形式，包含文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技表演等各种因素的综合性艺术。戏曲音乐包括声乐和器乐两大部分。

京剧 京剧是我国最具代表性的全国性剧种，它是以皮黄腔为主的戏曲剧种，清朝光绪年间形成于北京，因此得名京剧。1790年，四大徽班（三庆、四喜、春台、和春）进京，后经“徽秦”“徽汉”两次合流，大约在1840年正式形成京剧。

京剧的声腔：西皮（快）、二黄（慢）。

京剧的唱腔：南梆子（西皮）、四平调（二黄）。

京剧的伴奏：称“场面”，分文场和武场。文场为弦乐部分，主要过场音乐和为唱腔伴奏，“三大件”包括京胡、京二胡、月琴；武场为打击乐部分，配合身段表演。

川剧 四川地方剧种，形成于清朝中叶，由外省传入的高腔、皮黄腔、昆腔、梆子腔和四川的花灯戏五种腔系组成。其中以四川高腔和“变脸”闻名中外，音乐包括演唱、帮腔和打击乐三部分。主要剧目有《玉簪记》《彩楼记》等。

黄梅戏 流行于安徽、江西、湖北部分地区的戏曲剧种。唱腔来源于湖北黄梅县的“采茶调”，故得此名。主要剧目有《天仙配》《女驸马》等。

豫剧 又叫河南梆子，分豫东调和豫西调。主要剧目有《花木兰》《朝阳沟》《穆桂英挂帅》等。

越剧 源于浙江，具有丰富的表现力和浓郁的江南地方色彩，唱腔以“落地唱书调”（即“吟哦调”）为主，在唱腔上吸取了绍剧、余姚清腔、武林调的音乐成分，丰富板式，创制了倒板、快板、清板、还阳调等。主要剧目有《红楼梦》《屈原》《梁山伯与祝英台》等。

湖南花鼓戏 源于湖南。花鼓戏的音乐曲调约300余支，基本上是曲牌联缀结构体，辅以板式

变化，根据曲调结构、音乐风格和表现手法的不同，可分为四类：川调、打锣腔、牌子、小调。主要剧目有《刘海砍樵》《打铜锣》《补锅》等。

吕剧 源自山东。唱腔曲调简单朴实，优美动听，灵活顺口，易学易唱，基本腔调有四平、二板，有时也使用其他曲牌，主要伴奏乐器有坠琴、扬琴、二胡、三弦等。主要剧目有《李二嫂改嫁》等。

评剧 源自河北。其是在民间说唱“莲花落”和民间歌舞“蹦蹦”的基础上发展起来的。几经发展仍保持着民间小戏活泼、自由、生活气息浓郁的特点，唱腔也从男腔、女腔逐步吸收、借鉴梆子、京剧的音乐，形成自己的板式变化结构体制，伴奏以胡胡（板胡）为主，打击乐器和京剧基本相同。主要剧目有《刘巧儿》《花为媒》等。

昆曲 源自江苏，也称昆腔、昆山腔。前人总结北曲演唱艺术的成就，吸取海盐、戈阳等腔的长处，对昆山腔加以改革并总结、建立了委婉细腻、流丽悠远，号称“水磨调”的昆腔歌唱体系。主要剧目有《牡丹亭》《桃花扇》《西厢记》等。

粤剧 源自广东。唱词通俗易懂，并在“梆簧”唱腔中穿插民歌小调，唱法上改假声为“平喉”（真声），并经过反复实践，全部改用广州方言演唱。主要剧目有《紫钗记》《关汉卿》等。

曲艺音乐 又叫说唱音乐。除少数曲种，如相声、快板外，都以说唱结合为特点唱居主要地位。我国曲艺音乐品种相当丰富，约有200种，一般可分为鼓词、弹词、道情、牌子曲、琴书五大类。

京韵大鼓 说唱曲种之一。主要流行于京津地区。由木板大鼓发展而来，用北京话发音吐字，吸收了京剧及其他曲种的曲调，半说半唱，说唱相融。唱腔为板腔体结构，有慢板、垛板、住板等板式。伴奏乐器包括大三弦、四胡、琵琶，歌唱者一手敲书鼓，一手拿拍板。代表人物有刘宝全、白云鹏、张小轩及骆玉笙等。

苏州评弹 说唱曲种之一。主要流行于江、浙、沪等长江三角洲一带。以苏州方言进行说唱表演。伴奏乐器为琵琶、小三弦，既可自弹自唱，也可相互伴奏烘托。“弹词开篇”最早是开始说书前加唱的段子，主要起定场和定音、开嗓的作用，后来逐渐发展成内容、音乐、唱法相对完整的艺术形式。

四川清音 流行于四川。清乾隆年间由民间小调发展而来。音乐及唱腔丰富多样，以抒情优美为其特点，演员常用檀板和竹鼓击节站立而唱，如《布谷鸟儿咕咕叫》。

声乐常识

声乐是指用人声演唱的音乐形式。声乐是以人的声带为主，配合口腔、舌头、鼻腔作用于气息，发出悦耳的、连续性的、有节奏的声音。按音域的高低和音色的差异，可以分为女高音、女中音、女低音、男高音、男中音、男低音和童声。每一种人声的音域大约为二个八度。

● 人声分类

男声 有男高音、男中音、男低音三种。

女声 有女高音、女中音、女低音三种。一般，女声比男声的音域音区高，音质音量更为清亮、柔和、华丽。

童声 指人声在变声期前男女儿童歌唱发声。童声音质近于女声，但发声稚嫩、清亮、脆弱。按实际音域和音色特点，童声还分为高音和低音两种。童声歌曲和成人歌曲是易于分辨的。

美声唱法 喉头在保持吸气位置状态下，呼出气流吹响声带，使打开的共鸣腔体能够完全、均匀共鸣的歌唱方法。歌唱呼吸是发声的动力，是歌唱的基础。美声区别于其他唱法的最主要的特点，是用混合声区唱法。

民族唱法 是由中国各族人民按照自己的习惯和爱好，创造和发展起来的歌唱艺术的一种唱法。民族唱法包括中国的戏曲唱法、说唱唱法、民间歌曲唱法和民族新唱法四种唱法。民歌和民歌风格的歌曲带有浓郁的地方音调，在演唱时如能用方言就更能表达其内容与色彩的统一。但是方言与汉语普通话的总规律是相同的，因此用普通话来演唱也是行得通的。在风格处理上，北方民歌要豪放悍犷，南方民歌则要委婉灵巧，高原山区民歌要高亢嘹亮，平原地区民歌则要舒展自如。

流行唱法 在中国20世纪30年代得到广泛的流传。其特点是声音自然，近似说话，中声区使用真声，高声区一般使用假声，很少使用共鸣，故音量较小。演唱时必须借助电声扩音器，演出形式以独唱为主，常配以舞蹈动作，追求声音自然甜美，感情细腻真实。

原生唱法 最初源自于我国民间极少数人的演唱方式，但分布广泛。它的发声原理近乎新生儿的哭声，该哭声的发声位置恰恰是在人体的胸腔，于是原生唱法就成为人类唯一的原自然声发声方法。原生唱法的问世，对我国民族声乐的未来乃至于对世界声乐的发展都将起到承前启后的作用。

● 歌曲分类

民歌 指民间口头流传的歌曲。它与创作歌曲不同，不受专业技法的制约，没有作曲者的个性特征，具有鲜明的民族风格和地方色彩。民歌与人们的社会生活有着直接而紧密的联系，其曲调和歌词会因时代（时间）、地区、演唱者等因素，在流传的过程中发生变化，因而民歌也是无数

人智慧的结晶。每个国家都有自己的民歌，并因其种种原因形成各种不同的音乐特点。中国的民歌历史悠久，因其所包含的文化价值和艺术价值重大而成为国家音乐文化中的瑰宝。我国的民歌式样繁多类别丰富，一般来说按体裁可分为号子（劳动号子）、山歌、田歌、小调（小曲）等；按地域可分为广东民歌、内蒙古民歌、陕北民歌、客家山歌、青海花儿、儋州调声等；按人群可分为情歌、儿歌、渔歌等。

劳动号子 在劳动中为了统一节奏、协调动作、激发劳动热情和缓解疲劳而即兴创作和歌唱的音乐形式。号子的节奏、节拍与劳动律动一致。歌唱中往往表现出劳动情绪和态度。歌唱形式为一领众和或众人齐唱。

山歌 是人们在劳动或抒发情感时即兴演唱的一种民间歌曲。其题材多样，广泛流传于高原、山区、丘陵、渔村及少数民族地区。山歌的曲调高亢爽朗，节奏自由，情感质朴，是中国民歌的基本体裁之一。常见的种类有陕北的“信天游”，甘肃、青海、宁夏的“花儿”，岭南的客家山歌，赣南的兴国山歌等。

小调 一般指流行于城镇集市的民间歌舞小曲，产生于休闲、娱乐、集庆场合中。以独唱为多见，也有对唱和一领众和的形式。小调往往结构均衡、节奏规整、曲调细腻、衬词丰富多变。

艺术歌曲 是19世纪盛行的一种抒情歌曲，歌词大多采用著名诗歌，代表作曲家为舒伯特、舒曼等。

康塔塔 最初是一种独唱的世俗叙事套曲，产生于17世纪的大型声乐作品，也叫大合唱。由相互联系的多乐章构成，有一定情节、人物和内容，包括独唱、重唱、对唱、齐唱、合唱（有时穿插朗诵）等，常用管弦乐队或钢琴伴奏。

歌剧 是一门由音乐发展而来的戏剧舞台表演艺术，它把音乐、戏剧、文学、舞蹈、舞台美术等融为一体。歌剧于16世纪末出现在意大利的佛罗伦萨，它源自古希腊戏剧的剧场音乐。歌剧演员通过歌曲和表演来塑造人物形象，乐队则除了担负声乐伴奏，还在刻画人物性格、揭示剧情、发展戏剧矛盾冲突和烘托环境气氛等方面起着重要作用。

清唱剧 是一种大型的声乐套曲体裁，17世纪初形成于意大利，产生之初为一种宗教性音乐体裁。清唱剧包括独唱（宣叙调、咏叹调）、重唱、合唱及管弦乐部分，属于音乐会作品，有剧之名，却没有剧的效果，虽有角色分配，但演员采用只唱不演的“清唱”形式，其中合唱占重要地位。海顿的《创世纪》《四季》，门德尔松的《以利亚》，斯特拉文斯基的《俄狄浦斯王》等都是清唱剧的名作。

音乐剧 早期译称为歌舞剧，是一种舞台艺术形式，结合了歌唱、对白、表演和舞蹈。通过歌曲、台词、音乐、肢体动作等的紧密结合，把故事情节以及其中所蕴含的情感表现出来。虽然音乐剧、歌剧、舞剧和话剧等舞台表演形式有相似之处，但它的独特之处在于它对歌曲、对白、肢

体动作、表演等因素给予同样的重视。音乐剧在世界各地都有上演，但演出最频密的地方是美国纽约市的百老汇和英国的伦敦西区。

器乐常识

器乐是相对于声乐而言，完全使用乐器演奏而不用人声或者人声处于附属地位的音乐。演奏的乐器可以包括所有种类的弦乐器、管乐器和打击乐器。有的器乐曲也应用部分人声作为效果，像人声演奏的口哨、哼唱等也经常被加入到器乐曲中增加某些效果。部分作曲家有时也加入一些人声，例如贝多芬《第九交响曲（合唱）》的《欢乐颂》就是合唱部分。但总的来说交响曲属于器乐而不属于声乐。

● 中国民族乐器（简称民乐）

我国民族乐器品种繁多，常见的有笛子、二胡、高胡、板胡、筝、唢呐、扬琴、柳琴、三弦、琵琶、鼓（大鼓、排鼓）、锣（大锣、云锣）、钹（大钹、小钹）和板等。我国少数民族的代表乐器有蒙古族的马头琴，新疆少数民族的冬不拉、弹布尔、手鼓、艾介克、热瓦普，藏族的扎木涅、根卡等。

按照传统习惯，民族乐器可分为吹管乐器、拉弦乐器、弹拨乐器和打击乐器四类，俗称“吹、拉、弹、打”。民族乐器除用于独奏外，也用于重奏、合奏。

各地民间还拥有多种具有地方特色的民间器乐合奏形式，如江南丝竹、广东音乐、苏南吹打、潮州锣鼓、河北吹歌等。

● 西洋乐器

西洋乐器一般分为弦乐器、木管乐器、铜管乐器和打击乐器四个部分。

弦乐器 小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴。每种乐器音域宽广、富于歌唱性且表现力极强，是很好的独奏、重奏、合奏和伴奏乐器，是交响乐队的重要组成部分。

木管乐器 短笛、长笛、单簧管、双簧管、英国管和大管等。木管乐器因用乌木或硬木制造而得名。新式长笛改用金属制作，但其发声原理仍同木管乐器，所以仍属木管乐器家族。一种是管体发声如长笛、短笛；一种是簧片发声如单簧管、双簧管、英国管和大管。木管乐器音色丰富、优美，可以演奏音阶、半音和音程跳跃。

铜管乐器 小号、圆号、长号和大号。铜管乐器以唇代簧，气流通过号嘴使管柱振动而发声。铜管乐器以其雄厚、威武的音响，常用于表现弦乐器和木管乐器本身无法达到的音乐高潮。

打击乐器 定音鼓、小军鼓、钹、木琴、三角铁、钟琴和钢片琴等。打击乐器种类很多，音色各具特色，都是靠敲击发声，基本用于合奏中。根据其表现性能可分为节奏类——定音鼓、小军

鼓、钹、锣等；旋律类——钢片琴、钟琴、木琴等。

● 表演形式

西洋乐器常见的表演形式有独奏、齐奏、重奏、合奏等，体裁形式有交响曲、组曲、协奏曲、序曲、室内乐、前奏曲、进行曲、幻想曲、奏鸣曲、回旋曲和变奏曲等。

交响曲 器乐体裁的一种，是通过综合运用并挖掘各种乐器性能及表现力，来塑造音乐形象，体现作曲家内心情感和思想理念的大型器乐套曲形式。源于意大利歌剧序曲。基本特点为第一乐章快板，采用奏鸣曲式；第二乐章速度徐缓，采用二部曲式或三部曲式等；第三乐章速度中庸或稍快，为小步舞曲或诙谐曲；第四乐章又称“终乐章”，速度急速，采用回旋曲式或奏鸣曲式等。

组曲 由若干短曲或乐章组成的套曲，其中的各曲相对独立，多为器乐曲。流行于欧洲16世纪至18世纪的古典组曲代表作品有巴赫的《法国组曲》《英国组曲》等；19世纪开始盛行的近代组曲代表作品有柴可夫斯基的《胡桃夹子组曲》，格里格的《培尔·金特组曲》等。

协奏曲 一种独奏乐器和乐队协同演奏的大型乐曲。协奏曲名由独奏乐器命名，如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》《第一钢琴协奏曲》，琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》等。协奏曲通常为三个乐章，也有单乐章。

序曲 是大型的器乐体裁之一。可分为戏剧序曲和音乐会序曲两类。戏剧序曲指歌剧、话剧、舞剧、电影等开始前所奏的管弦乐曲，这类序曲有渲染气氛和暗示剧情的作用，如歌剧《卡门》的《序曲》。音乐会序曲则专门为音乐会演奏而作，如《1812序曲》《春节序曲》等。

室内乐 通常指在室内演奏的小型重奏曲，以弦乐四重奏居多。如吴祖强的《弦乐四重奏》、柴可夫斯基的《如歌的行板》、舒伯特的《鳟鱼五重奏》等。

前奏曲 早期的前奏曲带有引子的性质，常在同一调式或调性的其他乐曲之前演奏。17世纪和18世纪中叶，前奏曲常与赋格组成套曲，或用作组曲的第一曲。19世纪以后的前奏曲多无引子的功能，成为独立的具有即兴特点的中小型器乐曲。

进行曲 是一种节奏鲜明、富有步伐行进感的歌曲或乐曲。它最初产生于军队的战斗生活，用以鼓舞战士的斗争意志，激发战士的战斗热情。雄劲刚健的旋律和坚定有力的节奏是进行曲的基本特点。从17世纪起，通常伴随队伍行进或用于世俗性的礼仪活动，以后逐渐进入音乐会演奏及用于歌剧、舞剧音乐中，最终成为一种表达集体力量和共同决心的音乐体裁。

幻想曲 一种形式自由洒脱、乐思浮想联翩的器乐曲。16、17世纪的幻想曲常由弦乐器或键盘乐器演奏，多用复调模仿手法自由发展主题。其后，幻想曲常作为赋格曲和奏鸣曲的前奏，与

结构严谨的赋格曲和奏鸣曲形成对比，如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》、莫扎特的《c小调幻想曲》等。

奏鸣曲 词汇源自拉丁文的sonate，意为发出声响，亦称“奏鸣曲套曲”。一般由3至4个相互形成对比的乐章组织而成。第一乐章常为奏鸣曲式，采用一件乐器独奏或一件乐器与另一件乐器（钢琴）合奏。奏鸣曲的曲式从古典乐派时期开始逐步发展完善，到了19世纪初，因各类乐器演奏的奏鸣曲大量出现，奏鸣曲成为西方古典音乐的主要表现方式之一，其写作风格也有了明显的变化。20世纪的奏鸣曲相较于古典乐派以及浪漫乐派的奏鸣曲，在和声与曲式等方面均有更多不同程度的创新。

回旋曲 古典时期一种节奏轻快的曲式。其中的主要乐段会与其他乐段轮替出现，回旋曲大多出现于协奏曲或奏鸣曲的终结乐章，但也会以独立乐曲的形式出现。

变奏曲 是指主题及其一系列变化反复，并按照统一的艺术构思而组成的乐曲。作曲家可新创主题，也可借用现成曲调，然后保持主题的基本骨架而加以自由变奏（包括曲调、音型、和声、节奏、速度、调性等方面的变化）。变奏少则数段，多则数十段。变奏曲可作为独立的作品，也可作为大型作品的一个乐章。

圆舞曲 又称“华尔兹”，起源于奥地利的一种三拍子舞蹈音乐。其音乐特点为第一拍重音较为突出，节奏明确，旋律流畅，常以“X X X”的节奏伴奏。现在常听到的圆舞曲，大多为维也纳式的圆舞曲。

小夜曲 起源于中世纪欧洲的一种在傍晚演唱的情歌，具有宁静、抒情的气质，通常用吉他或曼陀铃伴奏。近代的小夜曲既有声乐曲作品，如舒伯特的《小夜曲》、托塞蒂的《小夜曲》；也有器乐作品，如海顿的《弦乐小夜曲》等。

小步舞曲 原为法国土风舞，一种三拍子的舞曲。约1650年传入宫廷，逐步变成速度徐缓、风格典雅的舞曲。17、18世纪常用于古钢琴组曲和管弦乐套曲中。可作为一个乐章（常为第三乐章），也可作为单独的器乐曲。其结构为三段式曲体，中段常用三个声部写成，故称“三声部中段”。

加伏特舞曲 一种法国古代民间舞曲。传入宫廷后，被采用于舞剧和歌剧中。后又被作曲家采用，成为器乐组曲中的一个乐章。其特点为中速、四拍子，中间常插入一段以长音为衬托的风笛舞曲，前后形成对比。

恰空 16世纪时原为西班牙的一种舞曲，情绪热烈奔放，约17世纪起传入欧洲各国，演变为器乐曲。通常为中速，三拍子，情绪庄重。其主题常由一连串和弦的低音构成，在不断反复的低音主题上进行各种变奏。

塔兰泰拉 最初是意大利南部的一种民间舞曲。据传说，被一种毒蜘蛛“塔兰泰拉”咬伤的

人，必须剧烈跳舞方能解毒，塔兰泰拉舞即起源于此。以三连音构成的节奏贯穿全曲，速度迅急，临结束前逐渐加快，情绪热烈。

玛祖卡 原为波兰一种民间舞蹈，其形式现在仍保留在许多芭蕾舞剧中。其音乐经过肖邦等人的发展后，已成为古典音乐中一种经典的舞曲体裁。

波尔卡 捷克的一种民间舞蹈，以男女对舞为主。基本动作由两个踏步和一个跳踏步组成，于19世纪中叶风行全欧洲。大致分为急速、徐缓和玛祖卡节奏三种类型，一般为二拍子，三部曲式，节奏活泼。捷克作曲家斯美塔那最先用之于歌剧和器乐创作中，如歌剧《被出卖的新娘》中的波尔卡。

哈巴涅拉 19世纪上半叶，在古巴兴起的一种舞曲，原由非洲的黑人传入。其节奏特征为中速，二拍子，第一拍有附点。如法国作曲家拉威尔的《西班牙狂想曲》中的哈巴涅拉。

探戈 起源于非洲西部，19世纪后叶成为流行于阿根廷及其他拉美国家的双人舞蹈，用之于社交舞会。其音乐特点为中速，旋律与伴奏常形成交错节奏。与哈巴涅拉相似，以切分音为其特色，后传入欧洲发展成“大陆探戈”。

萨拉班德 一种慢速三拍子舞曲，强音常在第二拍，结构为两段式。15世纪起源于波斯，16世纪流行于西班牙，后传入法国，常用于舞剧中。17世纪前半叶起，常见于德国古典组曲，为其中四首固定舞曲的第三首。

诙谐曲 又称谐谑曲，一种三拍子的器乐曲。其主要特点是节奏活跃，速度较快，常出现突发的强弱对比。常在交响曲等套曲中作为第三乐章出现，以取代宫廷风格的小步舞曲。19世纪后，出现钢琴诙谐曲，其篇幅、结构、段落更为庞大而对比强烈。其中著名的作品有肖邦的《四首钢琴诙谐曲》。

卡农 一种复调音乐曲式或作曲技巧。卡农的所有声部虽然都模仿一个声部，但不同高度的声部依一定间隔进入，造成一种此起彼伏、连绵不断的效果。轮唱也是一种卡农。在卡农中，最先出现的旋律是起句（或导句），以后模仿的是对句（或答句）。

创意曲 一种复调结构的钢琴小曲，根据某一音乐动机即兴发展而成，类似小赋格曲等。由作曲家巴赫首创，作有二声部与三声部《创意曲》各15首。

赋格曲 又称“遁走曲”，意为追逐、遁走。是复调音乐中最复杂而又严谨的曲体形式，其结构通常包括呈示部、展开部、再现部三部分。基本特点是运用模仿对位法，使一个简短而富有特性的主题在乐曲的各声部轮流出现一次（呈示部）；然后进入以主题中的部分动机发展而成的插段，此后主题及插段又在各个不同的新调上再现（展开部）；直至最后主题再度回到原调（再现部），以尾声结束。

浪漫曲 一种无固定形式的抒情短歌或短乐曲。18世纪后半叶在法国民间、19世纪中叶在俄国广泛流行。其歌曲的特点为曲调表情细致、与歌词紧密结合、伴奏亦较丰富；器乐曲旋律富于歌唱性，常由小提琴及管弦乐队演奏。

托卡塔 又称“触技曲”，一种富有自由即兴性的键盘乐曲。16至18世纪流行于意大利，19世纪在德国进一步发展，具有自由奔放的特点。19世纪后，大多以快速节奏贯穿全曲，通常由几个对比性乐段构成，节奏紧促，对乐器演奏技术要求较高。

摇滚乐 通常由一人或数人演唱，以吉他、电声乐器、各种鼓及其他打击乐器为伴奏，乐队成员多为四至五人。每位乐手以能自弹、自唱、自编、自演为荣。节拍多为速度不定的$\frac{4}{4}$拍子，节奏突出衬拍（小节中除重拍以外的弱拍），常把一拍细分为二至三个更小的拍点，有很强的摇晃感。

轻音乐 以娱乐性演出和欣赏为主要功能的音乐。可以是原创，也可以是对古典音乐、流行音乐或民间音乐的改编，营造温馨浪漫的情调，带有休闲性质。

爵士乐 是在拉格泰姆和布鲁斯的基础上发展起来的音乐，以小型器乐重奏为主要形式。通常由短号、小号、长号、萨克斯管、吉他和低音提琴等乐器组合进行即兴演奏。记谱只提供大致的乐曲轮廓，然后进行极富动感的变奏，乐手有很强的自由发挥的空间。自1917年第一张爵士唱片诞生起，爵士乐经过一个世纪的发展，流派繁多，大致有：20世纪初的传统爵士，30年代大乐队演奏的摇摆乐，40年代的咆哮爵士、冷爵士，50年代的硬爵士，60年代的自由爵士，70年代后的摇滚爵士、拉丁爵士、融合爵士等。

附录二：　　音乐基础理论测试

一、基本乐理测试

1. 选择题：

（1）单项选择题。

①以mi为根音向上构成一个增四度音程，这个音程的冠音是（　　）。
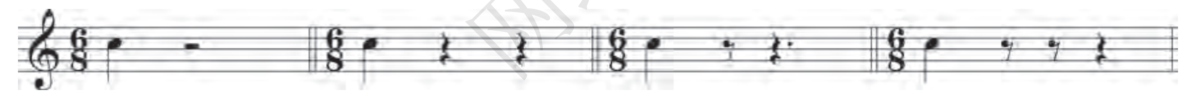
A.　　　　B.　　　　C.　　　　D.

②增四度音程与下列音程互为等音程的是（　　）。

A．小六度　　B．减六度　　C．减五度　　D．纯五度

③下列记谱规范的是（　　）。

A.　　　　B.　　　　C.　　　　D.

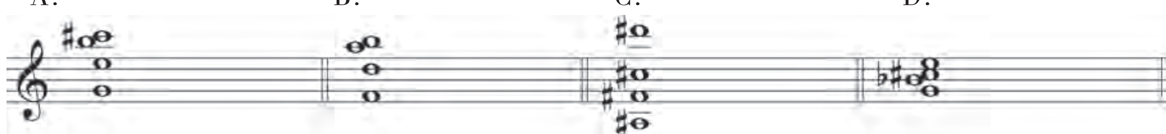


④徵音的上方纯五度音是（　　）。

A．商音　　B．角音　　C．宫音　　D．羽音

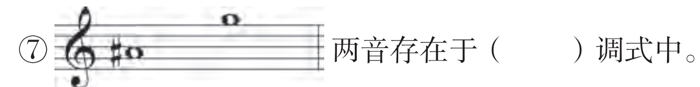
⑤下列和弦中，（　　）是减减七和弦的第二转位。

A.　　　　B.　　　　C.　　　　D.



⑥在主音相同的情况下，判断大、小调式的关键音级是（　　）。

A．Ⅵ级音　　B．Ⅴ级音　　C．Ⅲ级音　　D．Ⅰ级音

⑦  两音存在于（　　）调式中。

A．F自然大调　　B．c旋律小调　　C．b和声小调　　D．e旋律小调

⑧  是下列装饰音记号（　　）的演奏谱。

A.　　　　B.　　　　C.　　　　D.

⑨速度术语“Largo”的中文含义是（　　）。

A．庄板　　B．广板　　C．慢板　　D．快板

⑩ 该小节的演奏法记号的实际演奏效果是（　　）。

A．　B．　C．　D．

（2）双项选择题。

①下列属于音的性质的是（　　）。

A．音数　　B．音列　　C．音高　　D．音色

② 与（　　）的时值相同。

A．　B．　C．　D．

③ 存在于（　　）的调式中。

A．E和声大调　　B．e和声小调　　C．b和声小调　　D．B和声大调

④调式中的稳定音程具有（　　）的表述特征。

A．变化音程　　B．协和音程　　C．自然音程　　D．纯音程

⑤（　　）选项的调式是以G为主音。

A．♭B大调的平行小调　　B．b角五声调式

C．e为角的徵调式　　D．E为Ⅵ级音的和声大调

⑥有等音调关系的是（　　）。

A．B大调与b小调　　B．♭e小调与♯d小调

C．F徵调与f角调　　D．♯C宫调与♭D宫调

⑦（　　）选项的音程与减七度音程的音数相同。

A．倍增五度　　B．大六度　　C．增六度　　D．倍减八度

⑧属于同宫系统调的是（　　）。

A．B徵雅乐　　B．g角燕乐　　C．♯f商（加变宫）　　D．d羽（加清角）

⑨调式音阶结构相同的是（　　）。

A．自然大调　　B．和声小调　　C．七声清乐商调式　　D．多利亚调式

⑩下列记号中，与力度无关的是（　　）。

A．　　B．rit.　　C．possibile　　D．*mf*

2. 非选择题：

（1）判断题（表述正确的画“√”，表述错误的画“×”）。

①♯f角调式与b羽调式是同宫系统调。（　　）

②不协和音程都是变化音程。 (　　)

③同主音和声大小调的音阶相同。 (　　)

④副三和弦都是不协和和弦。 (　　)

⑤自然小调的属七和弦是大小七和弦。 (　　)

（2）音值组合与译谱、移调题。

要求：划分小节，并按音值组合法正确组合，译成五线谱（移高增一度调）。

1=♭E $\frac{2}{4}$

3 5 5 3 1̇ 1̇· 1̇ 7 6 5 5 – 5 6 3 3 5 5 5 1̇ 3 0 0· 2̇ ♯1̇ 2̇ 1̇ 0 0 3 ♭3 2 1 ‖

（3）调式音阶题。

①在高音谱表上写出♭E和声大调音阶（上行，用临时变音记号记谱）。

②在低音谱表上写出♯f旋律小调音阶（上下行，用调号记谱）。

③在高音谱表上写出以e和声小调的属音为角音的雅乐宫调式音阶，并写出调式名称（上行，用临时变音记号记谱）。

④在高音谱表上写出g小调的调式半音阶（上下行，用临时变音记号记谱）。

（4）调式中的音程与和弦题。

①判断音程 存在于哪些和声大小调中，并将其解决。

②判断和弦 存在于哪些和声大小调中，并将其解决。

（5）旋律分析题。
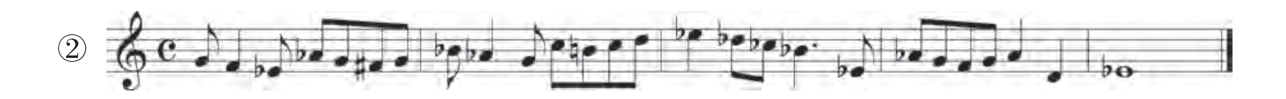
①



旋律的调性：

旋律的结构：

②



旋律的调性：

旋律的结构：

二、音乐学常识测试

1. 选择题：

（1）下列乐器属于噪音乐器的是（　　）。

A.钢琴　　B.大锣　　C.笛子　　D.古琴

（2）我国最早的诗歌总集是（　　）。

A.《楚辞》　　B.《诗经》　　C.《乐记》　　D.《大雅》

（3）《北风吹》是以民间曲调（　　）为素材创作的。

A.《小白菜》　　B.《白毛女》　　C.《可怜的秋香》　　D.《摇篮曲》

（4）《牧歌》是（　　）民族的民歌。

A.汉族　　B.蒙古族　　C.朝鲜族　　D.藏族

（5）《茉莉花》是一首（　　）小调。

A.傣族　　B.回族　　C.汉族　　D.维吾尔族

（6）《黄河大合唱》的曲作者是（　　）。

A.贺绿汀　　B.聂耳　　C.赵元任　　D.冼星海

（7）《毕业歌》的曲作者是（　　）。

A.黄自　　B.田汉　　C.聂耳　　D.李叔同

（8）1790年，德国作家（　　）第一次将“形态学”概念应用于艺术、哲学等领域。

A.歌德　　B.尼采　　C.康德　　D.莎士比亚

（9）《斗牛士之歌》是歌剧（　　）的歌曲。

A.《卡门》　　B.《后宫诱逃》　　C.《蝉作夫人》　　D.《图兰朵》

（10）音乐社会学研究的是音乐对（　　）的作用。

A.社会　　B.人类　　C.宇宙　　D.社区

2. 填空题：

（1）《中华人民共和国国歌》的原名是（　　　　），曲作者是（　　　）。

（2）《国际歌》的词作者是（　　　　），曲作者是（　　　　），他们的国籍是（　　　）。

（3）《梁山伯与祝英台》是（　　　）协奏曲，曲作者是（　　　　）。

（4）我国民歌的主要形式有（　　　　　　）三大类。

（5）《黄河大合唱》的词作者是（　　　），曲作者是（　　　）。

（6）《欢乐颂》是作曲家贝多芬（　　　　　　）作品中的主题合唱曲。

（7）《茶花女》是意大利作曲家（　　　）创作的歌剧。

（8）《这一仗打得真漂亮》是我国歌剧（　　　　）的选段。

（9）外国歌剧《卡门》的曲作者是（　　　），《魔笛》的曲作者是（　　　），《塞维利亚的理发师》的曲作者是（　　　）。

（10）维也纳古典乐派的三位代表人物是（　　　　　　）。

（11）新维也纳古典乐派的三位代表人物是（　　　　　　）。

（12）钢琴曲《牧童短笛》的作者是（　　　）。

（13）我国西北地区流行的山歌种类有（　　　）。

（14）世界上最早根据数学原理制定十二平均律的是我国明朝的音乐家（　　　）。

（15）我国最早的诗歌总集是（　　　），它的诗篇分为（　　　）三类。

（16）意大利著名作曲家（　　　）的歌剧《图兰多》，选用了中国民歌（　　　）的曲调作为重要的音乐素材。

（17）音乐剧是一种现代的舞台综合艺术形式，包括（　　　　　）三大要素。

（18）外国音乐家中，“音乐神童”是指（　　　），“钢琴诗人”是指（　　　），“交响曲之父”是指（　　　），“圆舞曲之王”是指（　　　）。

（19）广东音乐的代表性曲目有（　　　　）（　　　　）（　　　　）等。

（20）作曲专业的四门重要理论课是（　　　　　）（　　　　　）（　　　　　）（　　　　　）。

3. 问答题：

（1）列举8种中国民族乐器、8种西洋乐器的名称。

（2）列举10首中国民歌的歌名。

（3）列举4种记谱法名称。

（4）列举5种声乐体裁、5种器乐体裁。

（5）列举10个音乐学主要分支领域的名称。